

Susana Coutinho de Souza

O simbolismo do vestuário em Machado de Assis

Campinas, 28 de Março de 2008.

Susana Coutinho de Souza

O simbolismo do vestuário em Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária. Área de concentração: Literatura Brasileira – Século XIX.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas.
Co-orientador: Prof Dr. Alexandre Soares Carneiro

Campinas – S.P
Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

So89s

Souza, Susana Coutinho de.

O simbolismo do vestuário em Machado de Assis / Susana Coutinho de Souza. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.

Co-orientador : Alexandre Soares Carneiro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - História e crítica. 2. Contos brasileiros - História e crítica. 3. Vestuário. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Clothing symbolism from Machado de Assis.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Assis, Machado de, 1839-1908 - Criticism and interpretation; Short story - History and criticism; Clothing.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro (co-orientador), Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins, Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Data da defesa: 28/03/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro

AS Carneiro

Eduardo Vieira Martins

EM Martins

Iara Lis Franco Schiavinatto

IFS Schiavinatto

Jefferson Cano

Sidney Chalhoub

IEL/UNICAMP

2008

Para Dantas, com admiração infinita.

Agradecimentos

A todos aqueles que de algum modo me auxiliaram na concretização deste trabalho, meu mais profundo agradecimento.

À FAPESP, pelo apoio financeiro essencial para minha dedicação exclusiva à Pesquisa.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo elucidar os significados das menções aos elementos do vestuário e adorno observadas em textos ficcionais do escritor Machado de Assis. Para tanto, apresentamos, primeiramente, um estudo detalhado sobre os aspectos histórico-sociológicos referentes ao uso da indumentária no século XIX. A seguir, buscamos através das menções à *toilette* presentes nas obras de importantes escritores – como Honoré de Balzac, Émile Zola e Nikolai Gogol – apresentar não apenas a importância do tema – tratado com maestria pelo romancista brasileiro –, como também relevantes significações relacionadas a estes objetos, úteis, mais tarde, para a compreensão das referências desta natureza verificadas na ficção machadiana. Finalmente, ao tratar sobre a indumentária desenhada por Machado de Assis procuramos apontar, inicialmente, os aspectos mais importantes da crítica já dirigida a estas particulares representações. Assim, buscamos assinalar argumentos fundamentais destinados ao tema pelos estudiosos Eugênio Gomes, Raymundo Faoro, Alfredo Bosi e Gilda de Mello e Souza. Todos os últimos aspectos nos permitindo, ao final, avaliar cuidadosamente os intrincados sentidos atribuídos por Machado a estes objetos. Assim, selecionamos a partir de dois livros de contos da fase inicial da produção machadiana – *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* – e três livros de contos da fase madura do escritor – *Papéis Avulsos*, *Várias Histórias* e *Histórias sem data* – as mais emblemáticas representações deste gênero. São menções a elementos como vestidos, sobrecasacas, chapéus, finos calçados, entre muitos outros; todos estes objetos sendo referidos não por uma eventual tentativa de caracterização da “realidade”, mas sim pelos significados mais amplos que adquirem ao longo da prosa machadiana. Por fim, após avaliarmos os sentidos relacionados a estes elementos em todo o *corpus* assinalado, procuramos apontar certas particularidades das representações da *toilette* em cada uma das fases da produção de Machado de Assis. Deste modo, concretizamos uma extensão avaliação sobre o tema, oferecendo ao leitor um quadro mais preciso acerca da complexa representação da *toilette* produzida por um dos maiores escritores brasileiros.

Abstract

The aim of this study is to elucidate the meaning of all clothing aspects and adornments that are mentioned and observed in the fictional material from the writer Machado de Assis. Thus, we have presented, initially, a detailed study about the historic and sociological aspects related to the dressing code of the 19th century. Thereafter, we have inquired about the work of such writers as Honoré de Balzac, Émile Zola and Nikolai Gogol for references to such theme. The aim of such inquiry was not only to exhibit the importance of the theme itself – which is dealt with by the former-mentioned Brazilian novelist in great brilliancy – but also to analyze the significance of the mentioning of these objects, and this will be, further ahead, of upmost importance to the understanding of the references of this nature in the work of Machado de Assis. Conclusively, when discussing the clothing aspects in the work of Machado de Assis, we detailed the most important aspects critics have already analyzed in these particular representations. Therefore, we pointed out the core arguments directed towards this theme by the experts Eugênio Gomes, Rymundo Faoro, Alfredo Bosi and Gilda de Mello e Souza. This analysis has allowed us to evaluate carefully the intricate meanings assigned by Machado to these objects. For this reason, we elected from two books of short stories from the early stages of the literary production of Machado de Assis - *Contos Fluminenses* and *Histórias da Meia Noite* – and three other books of short stories from his matured literary life – *Papéis Avulsos*, *Várias Histórias* and *Histórias sem data* – the most representative displays of this theme. There are allusions to elements such as dresses, overcoats, hats, elegant shoes, amongst several others; and let it be noted that the presence of these objects is not here to simply characterize the "reality" of the time being, but so to a much broader significance, and they do acquire such significance in the work of Machado de Assis. Summing up, after evaluating all the meanings related to these elements in all the cited texts, we pointed out some particularities in the representation of the dressing codes in each one of the production periods of Machado de Assis. Thus, an extensive analysis on the theme was performed; offering the reader a much more precise picture of the complex representation of the dressing codes produced by one of the greatest Brazilian writers.

Sumário

Agradecimentos	vi
Resumo	vii
Abstract	viii
Introdução	01
1. A moda e o vestuário: uma abordagem histórica sobre o tema	05
1.1 Do não europeu ao europeu: diferentes influências sobre a moda brasileira.....	06
1.2 O preto e seus significados.....	13
1.3 Demais aspectos da influência européia sobre a moda brasileira.....	17
1.4 Mulheres, dândis e a moda.....	20
1.5 Moda e distinção social.....	24
1.6 Diferentes fontes para pesquisas sobre a indumentária.....	26
2. A representação ficcional da indumentária	29
2.1 A indumentária em Balzac.....	29
2.2 A indumentária em Zola.....	34
2.3 A indumentária em Gogol.....	42
3. O desenho da <i>toilette</i> na ficção machadiana	54
3.1 Eugênio Gomes.....	55
3.2 Raymundo Faoro e Alfredo Bosi.....	73
3.3 Gilda de Mello e Souza.....	79
4. Considerações finais	101
4.1 <i>Contos Fluminenses e Histórias da Meia noite</i>	102
4.2 <i>Papéis Avulsos, Histórias sem data e Várias Histórias</i>	108
5. Conclusão	114

6. Bibliografia.....	115
-----------------------------	------------

É evidente que as roupas realmente significam, e a prova disso é a dificuldade de imaginar uma roupa que não tenha significado algum. Mesmo a roupa que diz “pouco me importa o que eu visto” diz exatamente isso, ela significa.

(John Harvey, Homens de preto)

Introdução

Há aproximadamente cinco anos, a leitura de um dos mais célebres textos do escritor russo Nikolai Gogol – o romance *Almas Mortas*¹ – despertava em mim, principiante nos estudos literários², algumas idéias e conjecturas acerca do estilo e conteúdo desta formidável obra ficcional. Ao longo destas observações iniciais, constatava na narrativa russa, em particular, certa atmosfera que me remetia, insistentemente, à prosa de nosso maior romancista: Machado de Assis.

Assim, a partir destas primeiras suposições – fruto, naquele momento, muito mais desta “intuição” dos iniciantes que de estudos sistemáticos anteriores –, imaginei a possibilidade de confrontar o uso magistral da ironia, apresentado por Gogol, seu gosto pela constante interlocução com o leitor, e suas críticas agudas à miséria moral de sua sociedade a características semelhantes observadas, por exemplo, no romance machadiano *Memórias Póstumas de Brás Cubas*³.

Neste sentido, tendo em vista o paralelo assinalado, fui orientada, muito gentilmente, por um dos meus professores na época, Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, a apresentar estas primeiras anotações ao Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas, cujos trabalhos concentravam-se, precisamente, na produção literária do século XIX.

Deste modo, procurei imediatamente pelo Professor Dantas, que acolheu minhas primeiras idéias com imenso respeito e atenção. Todavia, a partir de nossos encontros para a discussão do tema – através dos quais já buscávamos desenvolver um Projeto de Iniciação Científica – observamos, conjuntamente, que, para um trabalho inicial, a proposta de lidar com dois romances marcadamente complexos poderia se tornar inviável.

Desta forma, o Professor Dantas me orientou a buscar, primeiramente, na produção contística de ambos os escritores, paralelos semelhantes àqueles referidos anteriormente. Contudo, a leitura – extremamente proveitosa – dos contos de Gogol e Machado nos permitiu observar um eixo diverso de análise: a partir das narrativas de “O

¹ Gogol, Nikolai. *Almas Mortas*. Tradução de Tatiana Belinky. Editora Abril Cultural, São Paulo, 1987.

² Nesta ocasião, eu iniciava o segundo ano de Graduação do curso de Letras, no Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp.

³ Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, in *Obra Completa*. 3 Volumes. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

capote”⁴ e “O espelho”⁵ notamos a importância fundamental atribuída, pelos autores, a determinados elementos do vestuário. Estes últimos figurando, nas narrativas assinaladas, como a “alma exterior”⁶ de seus protagonistas.

Assim, este novo cenário modificou, substancialmente, meus interesses em relação ao tema de pesquisa. Ao notar, em especial nos contos de Machado de Assis, que a atenção dirigida ao vestuário ficcional não se restringia, de modo algum, ao desenho da farda de Jacobina, optei por iniciar uma investigação mais detalhada acerca dos significados destes elementos ao longo da produção machadiana. Deste modo, tendo definido este novo objeto de pesquisa, elegemos como *corpus* para o Projeto de Iniciação Científica – intitulado, “A metafísica das coisas nos contos de Machado de Assis” – três livros de contos da segunda fase da produção machadiana: *Papéis Avulsos*⁷, *Histórias sem data*⁸ e *Várias Histórias*⁹.

A seguir, com a aprovação e apoio financeiro da PIBIC/CNPq, iniciamos o fichamento minucioso do *corpus* estipulado, através do qual foram identificadas inúmeras referências aos elementos da *toilette* e adorno. Estas últimas, ao serem analisadas, permitiram-nos compreender e desvendar diferentes significados simbólicos, a serem mencionados, detalhadamente, ao longo do presente trabalho.

Assim, tendo examinado o complexo simbolismo que a indumentária adquire no segundo período da produção machadiana, decidi, após a finalização dos trabalhos de Iniciação Científica, voltar o olhar para as descrições desta natureza presentes em seus textos iniciais. Para tanto iniciei, mais uma vez sob orientação do Professor Luiz Dantas, os trabalhos referentes ao Projeto de Mestrado intitulado, “O simbolismo do vestuário em Machado de Assis”. Neste último, aprovado pelo Programa de Pós Graduação do IEL/Unicamp, com financiamento da FAPESP, buscamos ampliar e aprofundar as

⁴ Gogol, Nikolai. *O Capote*, in *O capote e outras novelas*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

⁵ Assis, Machado de. “O espelho”, in *Op. cit.*, p. 345.

⁶ O termo “alma exterior” é empregado, originalmente, pelo romancista brasileiro Machado de Assis no conto intitulado “O espelho”, publicado em 1882 no conjunto de *Papéis Avulsos*.

⁷ Idem. *Papéis Avulsos*, in *Op. cit.*, p. 251.

⁸ Idem. *Histórias sem data*, in *Op. cit.*, p. 367.

⁹ Idem. *Várias Histórias*, in *Op. cit.*, p. 475.

investigações sobre o vestuário ficcional machadiano, iniciadas a partir dos trabalhos de Iniciação Científica.

Desta forma, iniciamos o presente Projeto com uma apreciação detalhada acerca dos aspectos histórico-sociológicos relacionados ao vestuário do século XIX. Tal investigação havia sido realizada de modo muito breve ao longo da Iniciação, e seu aprofundamento, no trabalho atual, possibilitou-nos compreender de modo mais claro a forma como as referências ao vestuário diagnosticam, no decorrer da prosa machadiana, sinais da Moda vigente no Brasil daquele período.

A seguir, procuramos identificar na literatura de diferentes autores – como Honoré de Balzac, Émile Zola e Nikolai Gogol – usos proveitosos da *toilette* ficcional, os quais, ao serem analisados, nos auxiliassem na compreensão das menções de mesmo caráter presentes nas obras do romancista brasileiro. De fato, ao avaliarmos o tema em um *corpus* mais amplo, observamos a recorrência das menções ao vestuário de inúmeros personagens, e a importância que tais peças adquirem na produção de tão renomados escritores.

Já adiante, ao iniciarmos as investigações sobre o vestuário ficcional desenhado por Machado de Assis, buscamos, primeiramente, apresentar ao leitor os aspectos mais relevantes da crítica dirigida a estes elementos. Neste sentido, procuramos dialogar com os argumentos traçados, sobretudo, pelos estudiosos Eugênio Gomes, Raymundo Faoro, Alfredo Bosi e Gilda de Mello e Souza. Assim, a partir dos apontamentos referidos, iniciamos a apresentação de nossas próprias análises, estas últimas desenvolvidas tanto a partir da Iniciação Científica, como dos trabalhos posteriores referentes ao Projeto de Mestrado.

Por fim, em um último momento de nossas investigações buscamos confrontar os significados e simbolismos observados nas menções ao vestuário dos dois diferentes momentos da produção de Machado de Assis. Neste sentido, ainda que a carreira literária de nosso romancista não nos permita apontar a existência de duas fases absolutamente distintas (uma “romântica” e outra “realista”, como sugere parte da crítica), algumas particularidades podem ser notadas nos textos publicados pelo escritor ao longo de seus quase cinquenta anos de frutífera produção. Assim, ao assinalarmos certas distinções entre

as referências à *toilette* dos escritos machadianos engendramos, seguramente, o mapeamento mais completo acerca do tema aqui investigado.

Capítulo 1

A moda e o vestuário: uma abordagem histórica sobre o tema

Em meio ao extenso conjunto das narrativas publicadas por Machado de Assis, diversos textos se distinguem pela complexidade das discussões apresentadas pelo autor. Entre tais escritos figuram não apenas grandes romances, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹⁰ e *Dom Casmurro*¹¹, mas ainda contos notáveis como “Dona Benedita”¹² e “O espelho”¹³. Os dois últimos, incorporados ao volume de *Papéis Avulsos*¹⁴, em 1882, abordam, respectivamente, temas enredados como a distância entre nossa aparência e essência e a natureza “dupla” da alma humana¹⁵. De outro modo, tais escritos, além das discussões assinaladas, oferecem-nos, em particular, a possibilidade de observar questões de estilo, como o cuidado machadiano com a representação de minúcias; em especial, aquelas relacionadas aos elementos do vestuário e adorno dos personagens.

Assim, se já em “Dona Benedita” Machado preocupa-se em mencionar objetos como o roupão e os chinelos de sua protagonista – chegando a apontar pequenos detalhes destes componentes –, em “O espelho”, o papel destes elementos revela-se ainda mais essencial. Ao narrar a transformação de uma farda de alferes na “alma exterior” de Jacobina, Machado sinaliza para a relevância destes artefatos na constituição da narrativa.

Da mesma forma, demais títulos da produção contística de Machado de Assis como “A chinela turca”¹⁶, “Uma visita de Alcibíades”¹⁷, “Capítulo dos chapéus”¹⁸ e “Luis Soares”¹⁹ trazem, em meio aos seus argumentos, inúmeras alusões à indumentária e ornatos dos personagens. Tratam-se de referências a casacas, inúmeros vestidos, chapéus, sapatos finos, bengalas, entre muitos outros. Artefatos que, além de assinalarem intrincados

¹⁰ Assis, Machado de. Op. cit.

¹¹ Idem. *Dom Casmurro*, in Op. cit., p. 807.

¹² Idem, in Op. cit., p. 307.

¹³ Idem. Op. cit.

¹⁴ Idem. Op. cit.

¹⁵ Tanto a questão mencionada a partir da narrativa de “Dona Benedita” – o embate entre essência e aparência humanas –, como o tema da duplicidade da alma, observado em “O espelho” serão analisados, mais detalhadamente, adiante.

¹⁶ Assis, Machado de. Op. cit., p. 295.

¹⁷ Idem, p. 352.

¹⁸ Idem, p. 401.

¹⁹ Idem, p. 44.

simbolismos – a serem investigados, minuciosamente, ao longo do presente trabalho – indicam ainda determinados sinais sobre a Moda e a história do vestuário no Brasil do século XIX.²⁰

Por conseguinte, tendo em vista este último aspecto, iniciamos o presente Projeto a partir da observação de estudos envolvendo elementos do vestuário e adorno deste momento preciso de nossa história. Assim, precedemos à análise dos fragmentos ficcionais o exame desta questão sob o ângulo histórico-sociológico, indispensável para a distinção posterior das contribuições deste caráter presentes na obra machadiana.

Deste modo, observamos, primeiramente, em *Sobrados e Mucambos*²¹, de Gilberto Freyre, aspectos essenciais acerca da *toilette* de damas e cavalheiros do Brasil, no século XIX. Neste último estudo, ao tratar especificamente sobre o tema, Freyre busca assinalar, em especial, as modificações sofridas pela indumentária neste período e suas mais diversas interferências na vida em sociedade.

Assim, um primeiro aspecto destacado por Freyre refere-se ao novo período inaugurado na história de nosso vestuário, precisamente, após os anos de 1830. Tal ocasião marca o início de uma ruptura entre as modas originárias das civilizações indígenas, africanas e orientais e suas influências sobre o estilo de vestir de nosso país. Ruptura esta verificada – e acentuada com o passar dos anos – devido ao predomínio, então crescente, da moda europeia, sobretudo francesa, sobre nossos hábitos de vestir.

1. 1 Do não europeu ao europeu: diferentes influências sobre a moda brasileira

Ao analisar o movimento de transferência de nossos modelos, Gilberto Freyre apresenta, primeiramente, aspectos da preponderância do Oriente sobre usos e costumes brasileiros, especialmente em relação à *toilette*. Deste modo, Freyre assinala o fato dos anúncios de jornal revelarem, desde os primeiros dias da imprensa no Brasil até o terceiro

²⁰ Neste ponto, caberia assinalarmos apenas, ao longo deste grande período, o momento histórico particular retratado pelo romancista. Neste sentido, cabe observar que as ações, na ficção de Machado de Assis, percorrem, essencialmente, o espaço de cinquenta anos: de 1840 a 1890. Como ressalta Raymundo Faoro, “poucos são os episódios da época colonial e raros os acontecimentos da última década do século”.

²¹ Freyre, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, 3 volumes, Rio de Janeiro, Jose Olympio Editora, 1951.

decênio do século XIX, a persistência, na população, do gosto pelos artigos orientais, a cujo uso o brasileiro se afeiçoara durante longo período de sua experiência colonial. Assim, entre os mais variados objetos trazidos desses longínquos territórios, Freyre assinala, especialmente, os xales de tonquim bordados e estampados, as mantas da China, lenços de seda de muitas cores, sedas diversas para vestidos. Destaca ainda as incontáveis caixinhas de costura importadas para senhoras, leques de todas as qualidades, pentes de tartaruga e de marfim, charuteiras, sedas para mosqueteiro, xales e mantas de palha.

De modo análogo, o autor aponta para a influência oriental na composição de hábitos como o uso do chapéu-de-sol, não só para resguardar do sol o homem importante como para marcar-lhe a condição socialmente superior de pessoa fina, o uso dos xales e mantilhas pelas mulheres, o hábito de armarem as senhoras os cabelos em penteados altos e o de adornarem as mucamas a cabeça com turbantes. “O gosto pelas cores quentes, pelos perfumes fortes, pelas comidas avivadas, por temperos igualmente fortes”²².

Entretanto, como já assinalado, a presença dos elementos orientais sobre nossos costumes, sobretudo no que se refere à indumentária, é observada menos intensamente a partir dos anos de 1830, quando o processo de “reeuropeização”²³ de nossos hábitos modifica, fundamentalmente, os usos então em vigor. Tal fenômeno, como assinala Gilberto Freyre, deu-se como consequência da transferência da corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, com a qual coincidiu a abertura dos portos brasileiros às nações européias – particularmente ao comércio britânico. Ao comércio britânico, em especial, mas também ao francês, cuja predominância sobre a moda feminina seria constatada posteriormente. Como observa Freyre:

O Oriente foi desaparecendo das casas de comércio, dos anúncios de jornal, do interior das casas, do traje e dos hábitos das pessoas (...). E o Ocidente foi se assenhoreando do Brasil como de uma semicolônia.

²² Idem, p. 788.

²³ O termo “reeuropeização”, utilizado por Gilberto Freyre, designa, como explica o autor, o expressivo contato estabelecido entre o Brasil e o Velho Continente após a colonização portuguesa. Assim, de acordo com Freyre, “a colônia portuguesa da América adquirira qualidades e condições de vida tão exóticas, que o século XIX, renovando o contato do Brasil com a Europa – que agora já era outra: industrial, comercial, mecânica, a burguesia triunfante –, teve para o nosso país o caráter de uma reeuropeização”. (FREYRE, Op. cit., p. 569)

Assenhoreando-se da própria paisagem marcada nesses dias remotos por formas e cores do Oriente²⁴.

De modo semelhante, Freyre aponta ainda a influência, outrora marcante, do elemento indígena e africano sobre a constituição de nossos costumes. Estes últimos povos, em conjunto com o elemento oriental, revestiam nosso país de suas cores, sabores e formas. No entanto, como assinala Gilberto Freyre, muitas dessas contribuições, que davam ao Brasil um aspecto quase exótico, passam a diminuir ao contato cada vez crescente do Brasil com a “nova” Europa:

A reeuropeização do Brasil começou fazendo empalidecer em nossa vida o elemento asiático, o africano ou o indígena, cujo vistoso de cor se tornara evidente na paisagem, nos trajes e nos usos dos homens. Na cor das casas. Na cor dos sobrados que eram quase sempre vermelhos, sangue-de-boi; outros roxos e verdes; vários amarelos; muitos de azulejos. Na cor dos palanquins – quase sempre dourados e vermelhos – e dos tapetes que cobriam as serpentinas e as redes de transporte. Na cor das cortinas dos bangüês e da liteiras. Na cor dos xales das mulheres e dos ponchos dos homens; dos vestidos e das roupas; dos chinelos de trançados feitos em casa, das fitas que os homens usavam nos chapéus, dos coletes que ostentavam, opulentos de ramagens; dos chambres de chita que vestiam em casa; das flores que as moças espetavam no cabelo. Na cor dos interiores de igreja, das redes de plumas; dos pratos da Índia e da China; das colchas encarnadas e amarelas das camas de casal. Na cor dos móveis, que, mesmo de jacarandá eram pintados de vermelho e de branco.²⁵

Assim, como observa o autor, tudo isso que dava um tom tão particular à nossa vida dos dias comuns foi empalidecendo ao contato com a Europa, foi se acinzentando. Conseqüentemente, nota-se no Brasil, a partir do terceiro decênio do século XIX, a predominância, imposta pela nova Europa, de tons como o cinza, pardo, azul-escuro e preto. Cores da nova “civilização carbonífera”, que se apoderaram por completo de inúmeros aspectos do ambiente, sobretudo do vestuário. Como aponta Gilberto Freyre:

(...) O que interessa assinalar é a penetração no Brasil do século XIX – o primeiro século de vida e de cultura nacionalmente brasileiras – pelas modas de mulher vindas da França e de homem, vindas da Grã-Bretanha.

²⁴ Idem, p. 783.

²⁵ Idem, p. 571.

Foi uma penetração grandemente reorientadora de gostos brasileiros no setor do trajo, a começar por uma reorientação em preferências de cor que se refletiram num Brasil recém saído da condição colonial. Condição de um quase isolamento do Brasil, de Europas, que não fosse a metropolitanamente portuguesa, e de ligações noutras partes do mundo, limitadas a Orientes e Áfricas relacionados direta ou indiretamente com Portugal. A abertura dos portos brasileiros a europeus não lusitanos trouxe subitamente ao Brasil – uma revolução para cultura brasileira – impactos europeizantes que, a aspectos políticos, econômicos, tecnológicos, juntou o de gostos europeus por cores de inspiração como que austeramente industriais, carboníferas, neotecnológicas e, até, positivistas e – no sentido lato da palavra – anti-românticas. Inspiração marcadamente britânica a que se juntou a francesa. A adoção de pretos, pardos, cinzentos em artigos de vestuário masculino com transbordamento sobre o feminino, acentue-se que foi um desses impactos europeizantes, como que, de certo modo, antibrasileiros, sobre um Brasil em grande parte situado em ambiente tropical.²⁶

Neste sentido, ao analisar o escurecimento do trajo brasileiro o autor observa ainda inúmeros anúncios, vinculados na imprensa da época, oferecendo aos leitores tecidos de um gosto “inteiramente novo”. Assim, Freyre assinala que o *Diário de Pernambuco*²⁷, jornal, na época, de vanguarda, divulga em 31 de Agosto de 1861 o anúncio de “lenços finíssimos de linho próprio para os tabaquistas, de cores escuras e fixas”. Da mesma forma, a publicação anuncia em 29 de Agosto de 1861, cores menos vivas em gravatas da moda, feitas agora com pontas bordadas e cores mais escuras e tristes.

Discussão semelhante é apresentada pela estudiosa Gilda de Mello e Souza, que aponta, assim como Freyre, as modificações de cores incidindo tanto na confecção das gravatas de época, como em demais componentes do vestuário:

Perdura até 1830 o luxo das gravatas e dos coletes, que então podem ser ricamente bordados ou em número de dois, um de veludo, outro de fustão por cima. Nesta época a figura masculina concorda em grande parte com a feminina, e os corpos se estrangulam acentuando as formas com o auxílio das “cintas bascas” usadas sobre a pele. Pouco a pouco estas manifestações de capricho vão sendo abandonadas. O Romantismo substitui as gravatas fantasiosas pelas gravatas pretas, cobrindo todo o

²⁶ Freyre, Gilberto. *Modos de Homem & Modas de Mulher*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1997, p. 133.

²⁷ O *Diário de Pernambuco*, mais antigo jornal da América Latina, foi fundado em sete de Novembro de 1825. Idealizado por Antonino José de Miranda Falcão, a publicação declarava-se, no primeiro editorial, um simples “diário de anúncios”. Atualmente, o jornal, de tendências liberais, possui vultosa estrutura, atingindo a impressão de 70 mil exemplares por hora.

peito da camisa; lentamente as calças, coletes e paletós começam a combinar entre si de maneira muito discreta, e de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com ele desapareça na multidão.²⁸

E ainda:

A moda do preto só começará em 1840 mais ou menos, devido a Bulwer Lytton²⁹ e aos escritores românticos. Ela vai alastrar-se mesmo pela gravata e o homem se cobrirá de luto (...).³⁰

Interessante notar ainda que todo este último cenário, envolvendo o processo de escurecimento dos trajes – tanto na Europa como no Brasil do século XIX – e visto aqui a partir dos estudos de Gilberto Freyre e Dona Gilda – poderá ser observado, igualmente, através da produção ficcional de Machado de Assis. Assim, através do enredo de “Uma visita de Alcibíades”³¹, conto pertencente a *Papéis Avulsos*³², Machado nos permite visualizar, de maneira notável, o já então cristalizado escuro uniforme burguês do século XIX.

Desta maneira, ao longo da narrativa, observamos um distinto desembargador, cujo nome não é mencionado na trama, ocupar uma parte do tempo, após o jantar, com a leitura de um dos tomos de Plutarco. A página aberta, como refere o próprio leitor, “acertou de ser a vida de Alcibíades”. Em meio às informações sobre este belo e distinto ateniense, o desembargador inicia certas conjecturas, e ao olhar para sua própria indumentária questiona, em especial, “que impressão daria ao ilustre ateniense o nosso vestuário moderno”. Absorto nesta investigação, e desejando, verdadeiramente, esclarecê-la, o desembargador – espiritista desde alguns meses – passa a evocar Alcibíades, pedindo-lhe que comparecesse a sua casa, sem demora. Não tardou Alcibíades em atender ao chamado, e como confessa o próprio desembargador, “aqui começa o extraordinário da aventura”.

²⁸ Souza, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996, p. 65.

²⁹ Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), político e escritor inglês, publicou, entre outros títulos, *Os últimos dias de Pompéia*, *Pelham* e *Zanoni*.

³⁰ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 69.

³¹ Assis, Machado de. Op. cit.

³² Idem. Op. cit.

Deste modo, Alcibíades surge em frente àquele que o evocara, não como um espectro, mas em carne e osso, trajado à antiga. Tal acontecimento amedronta o desembargador que esperava um espírito, “não um homem de verdade”. Temendo as conseqüências deste encontro – o desembargador receia ser levado à eternidade com o visitante –, tenta livrar-se do ateniense com a escusa de que iria a um baile. Todavia, a menção ao baile intriga Alcibíades, que pede informações sobre o acontecimento e oferece sua companhia. Aterrado, o desembargador lhe nega o pedido justificando-se:

— Meu caro Alcibíades, não acho prudente um tal desejo. Eu teria certamente a maior honra, um grande desvanecimento em fazer entrar no Cassino, o mais gentil, o mais feiticeiro dos atenienses; mas os outros homens de hoje, os rapazes, as moças, os velhos... é impossível.

— Por quê?

— Já disse; imaginarão que és um doudo ou um comediante, porque essa roupa...

— Que tem? A roupa muda-se. Irei à maneira do século. Não tens alguma roupa que me emprestes?

Ia a dizer que não; mas ocorreu-me logo que o mais urgente era sair, e que uma vez na rua, sobravam-me recursos para escapar-lhe, e então disse que sim.

— Pois bem, tornou ele levantando-se, irei à maneira do século. Só peço que te vistas primeiro, para eu aprender e imitar-te depois.³³

A este último diálogo segue uma longa cena, em que o vestuário masculino típico do século XIX figura em destaque:

Seguimos para o meu quarto de vestir, e comecei a mudar de roupa, às pressas. Alcibíades sentou-se molemente num divã, não sem elogiá-lo, não sem elogiar o espelho, a palhinha, os quadros. Eu vestia-me, como digo, às pressas, ansioso por sair à rua, por meter-me no primeiro tálburi que passasse...

— Canudos pretos! exclamou ele.

Eram as calças pretas que eu acabava de vestir. Exclamou e riu, um risinho em que o espanto vinha mesclado de escárnio, o que ofendeu grandemente o meu melindre de homem moderno. Porque, note V. Ex.^a, ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas. Não respondi ao ateniense; franzi um pouco o sobrolho e continuei a abotoar os suspensórios. Ele perguntou-me então por que motivo usava uma cor tão feia...

³³ Idem, p. 355.

— Feia, mas séria, disse-lhe. Olha, entretanto, a graça do corte, vê como cai sobre o sapato, que é de verniz, embora preto, e trabalhado com muita perfeição.

E vendo que ele abanava a cabeça:

— Meu caro, disse-lhe, tu podes certamente exigir que o Júpiter Olímpico seja o emblema eterno da majestade: é o domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que os acompanham. Mas a arte de vestir é outra cousa. Isto que parece absurdo ou desgracioso é perfeitamente racional e belo, - belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando os seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias. Tu mesmo, se te acostumares a ver-nos, acabarás por gostar de nós, porque...

— Desgraçado! bradou ele atirando-se a mim.

Antes de entender a causa do grito e do gesto, fiquei sem pinga de sangue. A causa era uma ilusão. Como eu passasse a gravata à volta do pescoço e tratasse de dar o laço, Alcibíades supôs que ia enforcar-me, segundo confessou depois. E, na verdade, estava pálido, trêmulo, em suores frios. Agora quem se riu fui eu. Ri-me, e expliquei-lhe o uso da gravata e notei que era branca, não preta, posto usássemos também gravatas pretas. Só depois de tudo isso explicado é que ele consentiu em restituir-ma. Atei-a enfim, depois vesti o colete.

— Por Afrodita! exclamou ele. És a cousa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo cor da noite - uma noite com três estrelas apenas - continuou apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos...

Não pôde concluir a frase; eu acabava de enfiar a casaca, e a consternação do ateniense foi indescritível. Caíram-lhe os braços, ficou sufocado, não podia articular nada, tinha os olhos cravados em mim, grandes, abertos. Creia V. Ex.^a que fiquei com medo, e tratei de apressar ainda mais a saída.

— Estás completo? perguntou-me ele.

— Não: falta o chapéu.

— Oh! venha alguma cousa que possa corrigir o resto! tornou Alcibíades com voz suplicante. Venha, venha. Assim, pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo dessa cor enfadonha e negativa? Não, não posso crê-lo! Venha alguma cousa que corrija isso. O que é que, falta, dizes tu?

— O chapéu.

— Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta.

Obedeci; fui dali ao cabide, despensei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcibíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez.³⁴

³⁴ Idem, p. 356.

Deste modo, nota-se como a última narrativa – além de apontar as modificações dos próprios conceitos de elegância e beleza ao longo do tempo ³⁵ – apresenta ao leitor um desenho significativo do vestuário utilizado por grande parte da burguesia contemporânea a Machado. Vestuário quase todo enegrecido, “uma noite, com três estrelas apenas”.

Neste sentido, além de constatar, através dos últimos excertos, o cenário de escurecimento dos trajes, em nosso país, caberia mencionarmos as eventuais razões para o uso disseminado desta cor – tida então como elegante e séria –, tanto na Europa como na América, a partir da segunda metade do século XIX. Ainda hoje, tal questão tem suscitado valiosos estudos. Estes últimos, em grande parte, tencionando decifrar os mecanismos que levaram o preto – considerado, tradicionalmente, uma cor sem luz e de pesar – a ser adotado, neste período, como marca de posição, posse de bens e autoridade.

1.2 O preto e seus significados

Um dos mais importantes estudos acerca dos usos e significados do preto é apresentado pelo escritor inglês John Harvey em seu *Homens de Preto* ³⁶. Na obra referida, Harvey assinala, primeiramente, a grande riqueza de significados da cor preta, destacando, entre estes últimos, seu valor mais reconhecido e fundamental: a associação com a escuridão e com a noite, e com o imaginário natural e antigo que conecta noite e morte. Desta maneira, sendo o preto a cor intimamente relacionada à morte, este se transformou também na cor essencial do luto, e, por conseguinte, da privação. Tal acepção primordial permitiu, desde o final da Idade Média, uma poderosa conversão dos significados desta cor,

³⁵ As discussões acerca da indumentária, observadas em “A visita de Alcibíades”, apontam, igualmente, para algumas das questões tratadas por Charles Baudelaire em uma de suas mais famosas críticas. Nesta última, intitulada “Para que serve a crítica” (BAUDELAIRE, 1988) o escritor francês esclarece: “cada século e cada povo tem a sua própria expressão de beleza e moral”. Ao justificar, perante Alcibíades, que o vestuário moderno “é perfeitamente racional e belo”, “belo à nossa maneira”, o desembargador faz uso de argumentos semelhantes àqueles proferidos pelo crítico. E deste modo, observa-se, desde já, que os elementos do vestuário na obra machadiana participam, grande parte das vezes, de significações que ultrapassam apenas uma eventual tentativa de caracterização da “realidade”. Tais elementos são inseridos, comumente, em discussões mais profundas, como a idéia da existência de uma beleza particular a cada época, no caso do conto assinalado.

³⁶ Harvey, John. *Homens de preto*. Tradução de Fernanda Veríssimo. Editora da Unesp, São Paulo, 2003.

possibilitando a determinados grupos religiosos revesti-la de acepções marcadamente positivas. Como destaca Harvey:

Nos Frades Negros encontramos o grande paradoxo do preto, pois o preto é uma quantidade negativa, a ausência de cor: considerada como uma cor, que se escolhe vestir, ela é o sinal da abnegação e da perda. Entretanto, a abnegação pode também conferir poder e autoridade sobre os não-abnegados. A abnegação total pode dar a idéia de santidade e fazer do abnegado um exemplo a ser admirado com reverência e temor, e o preto, entendido como a cor do poder sobre si mesmo, tornou-se a representação de uma impressionante e intensa introversão. Ainda mais poderoso é um grande grupo de homens que se une na mais severa abnegação e trabalha pelo que considera ser o bem. Os dominicanos³⁷ abraçaram a pobreza e eram duros consigo mesmos, e foram formidavelmente bem sucedidos. Talvez seja com os dominicanos que o preto se torna a cor do poder.³⁸

Deste modo, observa-se que a significação do preto como tom ilustre e grave data de muitos séculos. Contudo, como já referido, será apenas a partir da segunda metade dos Oitocentos que os homens vestirão preto, como cor da elegância, em número notável.

Neste sentido, cabe assinalar, inicialmente, terem sido os profissionais e novos profissionais os verdadeiros “pássaros negros” da paisagem, nesta época. Como menciona John Harvey, tanto na França como na Inglaterra do século XIX, comerciantes, magistrados, médicos, leiloeiros, entre outros, compõe um verdadeiro exército do luto. Neste sentido, o preto de suas roupas possuiria acepções complexas, quase paradoxais. Assim, ainda que as profissões e novas profissões exercessem uma força real – como destaca Harvey, “um profissional no século XIX tinha tanto poder quanto um padre no final da Idade Média: não surpreende que usassem a mesma cor”³⁹ – tais ofícios estavam vinculados à nova classe burguesa, ainda incerta sobre sua ordem e precisa colocação social. Deste modo, esta imensa multidão de homens trajados de preto, buscaria também, na cor consagrada da autoridade, afirmação para um conjunto que, apesar de conhecer suas

³⁷ A Ordem dos Dominicanos, também conhecida como Ordem dos Pregadores, é orientada pelos preceitos católicos, tendo como objetivo a pregação da mensagem de Jesus Cristo e a conversão ao Cristianismo. Foi fundada em Toulouse, na França, no ano de 1216, por São Domingos de Gusmão, sacerdote castelhano. Os dominicanos caracterizam-se por uma religiosidade marcada por votos de pobreza, castidade e obediência.

³⁸ Harvey, John. Op. cit., p. 62.

³⁹ Idem, p. 188.

influências individuais, carecia de elementos que lhes identificassem, prontamente, este valor.

Sob outro ângulo, Harvey aponta para as observações dirigidas a este tema pelo escritor francês Charles Baudelaire. Este último observa no preto insistente das sobrecasacas e fraques um elemento nivelador. Assim, tal vestuário particular é visto como o uniforme do espírito democrático, do conjunto da burguesia democrática. Como analisa Baudelaire, “um uniforme comum de desolação demonstra igualdade”. Neste sentido, tal “expressão da igualdade universal” corresponderia, segundo o escritor, à beleza política desta indumentária. A esta última, estando somada, igualmente, uma beleza poética, na expressão da alma pública, de uma época sofredora, que portava nos ombros o símbolo de um luto perpétuo. E desta, forma, como analisa Baudelaire, a vida democrática não seria mais do que “uma imensa procissão de papa-defuntos, de papa-defuntos políticos, papa-defuntos apaixonados, papa-defuntos burgueses”⁴⁰.

Finalmente, outro importante aspecto a ser apontado acerca dos usos e significados do preto diz respeito a seu poder de identificação e distinção dos sexos, sobretudo, nas sociedades francesa e inglesa deste período. Assim, diferentemente do século XVIII, em que a reciprocidade da moda foi preservada – naquele período, homens e mulheres faziam uso, igualmente, de muitas rendas, sedas finas, bordados, como também das misturas de vermelho, violeta, verde-oliva – o século XIX restringirá, a cada um destes grupos, certas características de *toilette*, sendo a cor preta destinada, preponderantemente, aos homens. Como aponta Gilda de Mello e Souza⁴¹, em sua obra dedicada ao tema:

Eis em traços rápidos um apanhado da moda no século XIX. Mais do que nas épocas anteriores, ela afastou o grupo feminino do masculino, conferindo a cada um uma forma diferente, um conjunto diverso de tecidos e de cores, restrito para o homem, abundante para a mulher, exilando o primeiro numa existência sombria em que a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda em fofos e laçarotes.⁴²

⁴⁰ Baudelaire, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1988, p. 25.

⁴¹ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit.

⁴² Idem, p. 71.

Assim, como destaca Harvey, ainda que fosse possível observar, na França e Inglaterra do século XIX, mulheres vestidas de preto – fazendo uso desta cor por opção – o preto, assim como outras tonalidades marcadamente escuras compunham, sobretudo, o traje masculino da época. Conseqüentemente, nota-se que a *toilette* das mulheres inglesas e francesas, deste período, exibia cores claras, essencialmente, apresentando, apenas em algumas ocasiões, o uso de tons como roxo, azul ou laranja.

Neste sentido, cabe apenas apontar que tal circunstância é verificada em grau menos marcante no Brasil. Deste modo, ainda que o escurecimento do traje seja examinado, especialmente, na *toilette* masculina brasileira, o mesmo padrão persistiu, por algum tempo, e de modo semelhante, na indumentária das mulheres deste período. Como assinala Gilberto Freyre:

Às cores vivas de influência oriental, sucederam-se modas, neste particular, consagradoras – como já se referiu – da elegância de pretos e cinzentos, nos trajes masculinos das altas categorias sociais e de cores antes escuras do que claras ou vivas nos trajes femininos. Daí cores classificadas como verde-garrafa, azeite, azul-escuro, roxo – além de pretos e brancos – em vestidos mais elegantemente femininos, que deviam acompanhar o aspecto, grave, solene, às vezes britanicamente hierático dos trajes masculinos.⁴³

Este último cenário pode ser observado, ao mesmo tempo, a partir das obras ficcionais de Machado de Assis. Assim, tanto em fragmentos da produção contística do escritor, como em um de seus mais importantes romances, deparamo-nos com moças e senhoras elegantemente vestidas de preto:

Henriqueta ia sair, mas mandou-me entrar, por alguns instantes. Vestida de preto, sem mantelete ou capa, com o simples busto liso e redondo, e o toucado especial dela, que era uma combinação da moda com a sua própria invenção, não tenho dúvida em dizer que me desvairou.⁴⁴

Ou ainda:

⁴³ Freyre, Gilberto. Op. cit., p. 130.

⁴⁴ Assis, Machado de. “Viagem à roda de mim mesmo”, in Op. cit., p. 1059.

Rubião despediu-se. No corredor passou por ele uma senhora alta, vestida de preto, com um arruído de seda e vidrilhos. Indo a descer a escada, ouviu a voz do Camacho, mais alta do que até então: — Oh! Senhora baronesa!⁴⁵

Deste modo, observa-se, por meio dos argumentos anteriores, o triunfo do preto sobre a moda brasileira no século XIX. Escurecimento, trazido pela Europa, que se infiltra e se espalha por todos os setores de nossa *toilette*.

Neste ponto, cabe apenas salientar não ter sido o uso disseminando desta cor, na época, a única herança européia presente na composição de nosso vestuário. Demais elementos, oriundos do Velho Continente, impregnam-se em nossos hábitos de vestir, moldam e determinam os usos da indumentária no Brasil, neste momento.

1. 3 Demais aspectos da influência européia sobre a moda brasileira

Ao analisar sintomas da moda brasileira deste período, a estudiosa e crítica machadiana Ingrid Stein⁴⁶ aponta ao leitor:

Hermann Burmeister⁴⁷ constatou, quando esteve no Rio de Janeiro, que por sua aparência exterior a população desta cidade não se diferenciava absolutamente da européia. As lojas da Rua do Ouvidor, segundo seu relato, tinham a oferecer a seus fregueses de posses os artigos da última moda parisiense de então.⁴⁸

Desta forma, a partir do último excerto, nota-se que os estabelecimentos de moda dispunham a seus clientes produtos que permitiam, especialmente às mulheres, imitar o padrão de vestuário e comportamento franceses. Assim, as senhoras mais elegantes pentear-se-iam agora, não mais ao estilo português ou oriental, mas à francesa, vestindo também à francesa, para ir ao teatro, “ouvir óperas cantadas por italianas a quem os estudantes ofereciam *bouquettes*”⁴⁹.

⁴⁵ Idem, p. 695.

⁴⁶ Stein, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

⁴⁷ Hermann Burmeister (1807-1892), biólogo alemão, esteve no Rio de Janeiro em 1850 para a realização de coletas e pesquisas em sua área.

⁴⁸ Idem, p. 36.

⁴⁹ Freyre, Gilberto. Op. cit., p. 145.

O tema da influência francesa sobre nossos modos de trajar é também destacado por Luciano Trigo em *O viajante imóvel*⁵⁰, obra dirigida a Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Como indica o autor:

Se na literatura, a França e a Inglaterra disputavam a primazia do Rio de Janeiro Imperial, na moda, o predomínio francês era absoluto. Desde o tempo de D. Pedro I chegavam periodicamente levas de costureiros, como Dumorthout e Dreyfuss, chapeleiras como Douvizy e Barandier e cabeleireiros como Chesnau, Ronde, Desmarais, Cassemajou, Loubière e Doré (...) ⁵¹.

E em outro momento:

(...) nas últimas décadas do Segundo Reinado, era quase um imperativo copiar as idéias e os costumes das modernas capitais européias, incorporando os requintes da vida burguesa à nossa realidade doméstica. No caso da moda feminina, vestidos de tafetá, chamalote, faille ou merinó; cinturinhas de vespa, traseiros em tufo, cruéis espartilhos de barbatana que iam até um palmo abaixo do umbigo, chegando muitas vezes a comprometer a saúde; botinhas de cano alto, o inevitável leque de seda e luvas, o cabelo enrolado no alto da cabeça e, naturalmente, o chapéu, preso com um estilete enfeitado de madreperola. ⁵²

Tal predomínio é observado, de modo análogo, por Gilberto Freyre, que assinala:

Raros, durante anos, os esquisitões que ousavam reagir, entre as elites sociais brasileiras, contra essa espécie de imperialismo cultural europeu – principalmente francês, para as mulheres, e inglês para os homens – nos setores da moda de vestir e calçar. O que não fosse francês, nesses setores, aplicado à mulher, deixava de ser reconhecido como elegante. O imperialismo francês não se limitava a perfumes, loções, rouge, adornos, mas incluía, além dos vestidos de vários tipos – dos de baile aos de dias comuns – sapatos, meias, espartilhos, roupas de baixo. As, em certa época, numerosas roupas íntimas, cujo uso era de rigor: rigor estético e rigor moral. As luvas, de rigor, no exterior, da elegante. Uma brasileira elegante da *belle époque* que saísse sem luvas não era considerada ortodoxamente bem vestida. Luvas e sombrinhas completavam tanto o vestido como o leque, as jóias, os perfumes, cuja origem tinha que ser,

⁵⁰ Trigo, Luciano. *O viajante imóvel*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 2001.

⁵¹ Idem, p. 49.

⁵² Idem, p. 50.

ortodoxamente, a parisiense. Daí a voga no Rio, como em Recife e em Salvador, no Rio Grande do Sul, de modistas que anunciavam, com ênfase, suas qualidades de francesas. Modistas e lojas – lojas exclusivas! – de luvas. Ou de chapéus.⁵³

Este último panorama da Moda é apresentado, igualmente, por Machado de Assis, em uma das narrativas de *Contos Fluminenses*⁵⁴. Assim, na trama em questão, intitulada “Linha reta e linha curva”⁵⁵, espreitamos duas jovens senhoras em uma conversa sobre a *toilette*:

– (...) Mas falemos de cousas sérias...recebi as folhas francesas de modas...
– Que há de novo?
– Muita cousa. Amanha tas mandarei. Repara em um novo corte de mangas. É lindíssimo. Já mandei encomendar para a corte. Em artigos de passeio há fartura e do melhor.⁵⁶

Contudo, é importante notar que, embora, sendo muitas vezes “lindíssimos”, tais elementos da indumentária – reproduzidos a partir de modelos europeus – chegavam até nosso país, quase sempre, sem qualquer preocupação, por parte dos exportadores e compradores, de sua adaptação a um Brasil diferente no clima e nos hábitos. Por conseguinte, como já aponta Luciano Trigo, tal obstinação da população brasileira pelas referências e modas européias acarreta-lhe, com o passar do tempo, importantes prejuízos. Isto porque, como assinalado, tais elementos da *toilette* adequavam-se, primordialmente, a climas e hábitos muito distantes dos nossos, o que impunha, necessariamente, ao brasileiro, usos não apropriados à sua realidade e costumes.

Neste sentido, ao averiguarmos, em alguns detalhes, aspectos da incongruência entre as modas brasileira e européia, um dos tópicos mais importantes a ser assinalado diz respeito aos infortúnios causados pelos tecidos tipicamente europeus, os quais, caracterizados por panos espessos de lã, reduziavam os vestuários da época a verdadeiras estufas. E não apenas o vestuário de adultos, mas também de crianças, de meninas que

⁵³ Freyre Gilberto. Op. cit., p. 107.

⁵⁴ Assis, Machado de. Op. cit., p. 25.

⁵⁵ Idem. “Linha reta e linha curva”, in Op. cit., p. 117.

⁵⁶ Idem, p. 125.

desde os treze anos eram obrigadas a vestir-se como moças, abafadas em panos, babados e rendas. Ou mulheres, atraídas por capas de pele – utilizadas no inverno francês –, luvas e outras defesas contra excessos europeus de frio, neve, gelo.⁵⁷ Irregularidades a que se sujeitavam todos, homens, crianças e mulheres. Estas últimas, talvez, ainda mais que maridos e filhos, visto ser a moda, neste período, preocupação primordialmente feminina.

1.4 Mulheres, dândis e a moda

Ao analisar aspectos da moda no século XIX, Gilda de Mello e Souza⁵⁸ constata a existência, neste período, de certa renúncia masculina aos elementos decorativos da *toilette*. Em contrapartida, às mulheres desta mesma época são destinados os mais diversos e luxuosos ornamentos para a indumentária. Desta forma, tal circunstância concorre não apenas para distanciar os universos feminino e masculino – em aparência exterior –, como já apontado, mas ainda para designar a moda como objeto de conversas travadas, especialmente, entre as mulheres. Assim, acerca deste tema, assinala John Harvey:

(...) o estilo estritamente sóbrio de roupa masculina surgido no século XIX parece, por mais bem cortado e elegante, marcar uma desvalorização no prazer de vestir; no século XIX, falar de roupas e de modas tornou-se quase sinônimo de feminilidade.⁵⁹

E logo a seguir:

O mundo da moda, da conversa sobre moda, é, especialmente, no século XIX, um mundo feminino.⁶⁰

Neste sentido, observamos, igualmente, através dos relatos de Gilberto Freyre⁶¹, o universo da moda sendo vivenciado quase que exclusivamente por moças e mulheres; filhas e esposas dos sobrados recebendo em casa – por meio das lojas ou de mascates – baús repletos de panos, fitas, frascos de cheiro, às vezes até vestidos já feitos. Todos esses

⁵⁷ Freyre, Gilberto. Op. cit., p. 105.

⁵⁸ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 79.

⁵⁹ Harvey, John. Op. cit., p. 255.

⁶⁰ Idem, *ibidem*.

⁶¹ Cf. Freyre, Gilberto. Op. cit., p. 164.

objetos sendo examinados e, sobretudo, adquiridos, para que mais tarde, elegantemente vestidas e enfeitadas discutissem, apenas entre si, acerca das mais recentes tendências.

Tal cenário, é possível dizer, seria “desordenado”, de certo modo, apenas pela figura dos dândis, homens, que já no século XIX, preocupavam-se, sobremaneira, com o estilo e correção de seus próprios trajes. No entanto, cabe ressaltar que a moda para este seletivo grupo adquirira dimensões específicas, diferentes de mulheres e dos homens tradicionais.⁶²

Neste sentido, ainda que a vaidade e o esmero destes sujeitos não chegasse ao padrão feminino de ornatos e exageros – na verdade, o dândi seria a figura responsável por tornar distintas as roupas mais simples, agora meticulosamente cortadas e feitas a partir de tecidos mais finos – tais indivíduos, diferentemente do comportamento masculino em voga, viviam para a própria elegância. Há relatos de dândis cuja *toilette* recebia atenção desmesurada, sendo destinado a cada uma das peças da indumentária – casaco, colete, calças – um alfaiate particular.⁶³ Assim, como destaca Baudelaire, os dândis eram aqueles que “não tinham outra profissão além da elegância, nenhum outro *status* a não ser o de cultivar a idéia de beleza em suas próprias pessoas”.⁶⁴

Neste contexto, nota-se que tanto as mulheres, em número muito superior, como os dândis, mencionados anteriormente, vinculavam-se, neste momento, sob um aspecto essencial: o cuidado excessivo com a própria aparência. Estes últimos por razões complexas, que passavam tanto pela valorização do belo “artificial” e da originalidade, no caso de Baudelaire⁶⁵, como pelo desejo mais geral, que possuíam, de manifestar um

⁶² A figura do dândi, já nesta época, era vista como um símbolo intrincado, combinação do corpo masculino com elementos característicos de seu universo oposto. Tais circunstâncias colaboraram para que fossem considerados, muitas vezes, “efeminados”. Como destaca John Harvey, “(...) a figura do dândi era sexualmente ambígua, e tanto seu aspecto sombrio quanto o colorido encontrariam seu ponto culminante nos dândis-estetas do final do século XIX, em especial Oscar Wilde. Os primeiros dândis podem assim ser vistos como pioneiros em matéria de identificação sexual, explorando uma identidade que intrigava seus contemporâneos por parecer ao mesmo tempo masculina e feminina”. (HARVEY. Op. cit., p. 43.)

⁶³ Cf. Harvey John. Op. cit., p. 37.

⁶⁴ Apud Muricy, Kátia. “Foucault e Baudelaire”. In *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs). Ed. Nau, Rio de Janeiro, 2000, p. 306.

⁶⁵ Historicamente, Baudelaire reagia a algumas correntes do século XVIII – como a chamada *Sturm und Drang*, surgida, neste período, na Alemanha – cujo cerne encontrava-se na valorização da natureza enquanto fonte de todo o belo e de todo o bem. Para Baudelaire, tudo o que é natural é abominável, sendo o “bem”, desta forma, sempre produto de uma arte. Justamente neste sentido encontra-se sua admiração pelo dandismo: tal movimento rejeitava a naturalidade dos modos, pregando o artifício que aperfeiçoava a natureza. De modo

impecável “auto respeito” não ligado à posição social.⁶⁶ Já às mulheres, tal esmero e preocupação em apresentar-se sempre elegantemente vestidas – de preferência, é claro, no rigor da moda vigente – explicava-se, grandemente, pela necessidade de se destacarem aos olhos de um vantajoso pretendente, cujo encantamento pela beleza e requinte femininos, seria capaz, algumas vezes, de decidir um casamento.

Sobre este último aspecto, vale ressaltar ser o casamento, no panorama geral do século XIX, a única oportunidade “aceitável” de realização e ascensão para uma mulher.⁶⁷ Deste modo, tantos artifícios sedutores característicos da indumentária feminina, como decotes, babados, coletes, espartilhos e crinolina. Estes últimos recursos sendo utilizados, sobretudo, em reuniões sociais, nas quais mulheres ainda solteiras apresentavam-se à sociedade trajando sua *toilette* mais sedutora. Como assinala Ingrid Stein:

Nas festas, ao contrário da simples vestimenta caseira, a mulher trajava roupas elaboradas, enfeitadas, procurando através delas se fazer o mais atraente possível. Os vestidos, no século passado, cobriam conscienciosamente o corpo da mulher, acentuando-lhe, no entanto, as partes de apelo sensual.⁶⁸

Contudo, tal exibicionismo não se restringia apenas à mulher solteira. Desta maneira, as festas seriam, igualmente, cenários para a exposição da indumentária e adornos de mulheres casadas, cuja ostentação, evidentemente, possuía caráter distinto daquela já assinalada. Assim, se já não lhe era necessário conquistar um pretendente, a que se dispunha a exibição da *toilette*, jóias e enfeites da mulher comprometida? Tais

análogo, a atenção e apuro dedicados pelos dândis à *toilette* possibilitavam-nos, segundo Baudelaire, combater a destruir a trivialidade imposta àquela época.

⁶⁶ O exímio cuidado que possuíam com a própria *toilette* permitia aos dândis afirmarem-se através de um novo estilo, não determinado pela classe social. Deste modo, vestidos com esmero e portando gestos sempre calculados afirmavam-se pelo caráter de *gentleman*, atributo honorável e vantajoso que permitia, muitas vezes, ao elegante desempregado, passar, aos olhos da sociedade, como homem rico e digno de freqüentar os mais requintados locais.

⁶⁷ Como analisa Gilda de Mello e Souza, “(...) se não se casando a mulher via seu prestígio na sociedade diminuído, dedicando-se ao trabalho remunerado descia imediatamente de classe. Fora dos trabalhos de agulha, o ensino particular era a única oportunidade de que dispunha uma mulher de certo nascimento para ganhar a vida. Contudo, um anátema pesava sobre essa criatura apagada, que podia ser reconhecida à primeira vista pelo vestido simples e discreto, pelo chapeuzinho de palha enterrado com véu marrom ou verde e pelo rosto onde se estampava um olhar fixo de desespero”. (SOUZA. Op. cit., p. 91)

⁶⁸ Stein, Ingrid. Op. cit., p. 36.

demonstrações de beleza e, sobretudo, requinte tinham o encargo de revelar, através da esposa, o *status* desfrutado pelo marido:

Em sociedades chamadas burguesas, o modo de as mulheres casadas se apresentarem em público constitui um dos meios de seus maridos se afirmarem prósperos – aqui vai algum marxismo – ou socioeconomicamente bem situados.⁶⁹

Esta última conjuntura podendo ser observada, em particular, através de um emblemático excerto do romance *Quincas Borba*⁷⁰. Assim, na obra machadiana, nota-se o modo como Cristiano Palha busca destacar-se por meio da bela esposa Sofia:

O pior é que ele [Palha] despendia todo o ganho e mais. Era dado à boachira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular, decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público.⁷¹

E deste modo, contata-se ainda o papel da indumentária como sinal distintivo de classe, como o elemento material capaz de identificar o degrau ocupado por nós na escala de poder da sociedade.

Tal aceção, já no século XIX, seria observada nas diferenciações da *toilette* de mulheres e homens de sobrados e os trajes característicos de trabalhadores braçais e escravos. Os primeiros, membros da burguesia nascente, fazendo uso de elementos da indumentária e adornos que os distinguissem, ao máximo, das demais classes assinaladas.

⁶⁹ Freyre, Gilberto. Op. cit., p. 31.

⁷⁰ Assis, Machado de. *Quincas Borba*, in Op. cit., p. 641.

⁷¹ Idem, p. 669.

1.5 Moda e distinção social

Ao analisar o mecanismo pelo qual a indumentária é transformada em símbolo de distinção social, o escritor francês Honoré de Balzac assinala:

Como a vaidade é a arte de se endominguar todos os dias, cada homem sentiu a necessidade de ter, como marca de seu poder, um sinal encarregado de avisar aos passantes o lugar que ocupa no grande pau de sebo em cujo topo os reis fazem ginástica.⁷²

Foi assim que as roupas se transformaram em sinais do maior ou menor grau de poder dos homens, permitindo ao transeunte, apenas pelo olhar, “distinguir um ocioso do trabalhador, uma cifra de um zero”.⁷³

Neste sentido, o papel de diferenciação social característico da *toilette* será observado, no Brasil do século XIX, primeiramente, através da excessiva ornamentação das mulheres. Estas últimas, embora andando dentro de casa de cabeça e chinelo sem meia, esmeravam-se nos vestidos de aparecer aos homens na igreja e nas festas, destacando-se então, tanto do outro sexo, como das mulheres de outra classe e de outra raça, pelo excesso ou exagero de enfeite, de ornamentação, de babado, de renda, de pluma, de fita, de ouro fino.⁷⁴

De modo semelhante, ao homem de posses deste mesmo período serão oferecidos instrumentos para determinar-lhe notabilidade e posição superior. Contudo, sendo a roupa masculina, neste momento, marcada por profunda simplificação – como já salientado, a moda masculina perdera, no século XIX, sua função ornamental – tais elementos distintivos serão reservados a algumas jóias, elegantes chapéus, luvas, bengalas e finos calçados⁷⁵. Estes últimos elementos, em particular, sendo retratados com atenção

⁷² Apud. Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 125.

⁷³ Idem, ibidem.

⁷⁴ Freyre, Gilberto. Op. cit.

⁷⁵ Acerca dos calçados, em especial, Gilberto Freyre destaca o fato de que “a distância entre classes, no Brasil, teve no cuidado com os pés e com os sapatos uma de suas expressões mais características, fazendo-se dos pés dos homens senhoris uma espécie de pés de montar a cavalo e dos pés dos homens servis, pés de andar nua e cruamente pelas ruas ou pelas estradas. E, sobretudo, idealizando os pés pequenos, bonitos e bem calçados das mulheres senhoris em objetos quase de culto ou de devoção da parte dos homens” (...). Neste sentido, a hierarquia nos modos de vestir do século XIX não permitia que os escravos se apresentassem calçados como senhores, distinguindo, socialmente, a aristocracia ou a burguesia – de pés pequenos e finos calçados –, dos

especial em uma das produções ficcionais de Machado de Assis. Como nos descreve o narrador de “As bodas de Luis Duarte”⁷⁶, conto pertencente a *Histórias da meia noite*⁷⁷:

Trajava Justiniano Vilela como é de uso em tais reuniões; e a única coisa verdadeiramente digna de nota eram os seus sapatos ingleses de apertar no meio de pé por meio de cordões. Ora, como o marido de D. Margarida tinha horror às calças compridas, aconteceu que apenas se sentou deixou patente a alvura de um fino e imaculado par de meias.⁷⁸

E logo a seguir, referindo-se a um segundo personagem:

Mas como tudo tem compensação, usava ele [Tenente Porfírio] sapatos rasos de verniz, mostrando um fino par de meias de fio-de-escócia mais lisas que a superfície de uma bola de bilhar.⁷⁹

Neste sentido, além do uso dos artefatos assinalados, ao homem de *status* será convencionado um meticuloso cuidado com a barba e o bigode, sendo a decoração do rosto uma compensação aos adornos retirados da *toilette*. Tal distinção podendo ser notada, mais uma vez, ao longo da prosa machadiana:

No mais [Batista] era bonito; tinha um lindo bigode; calçava botins do Campas, e vestia no mais apurado gosto; fumava tanto como um soldado e tão bem como um lorde”.

Os últimos recursos de estética e vestimenta possibilitando diferenciar e discernir não apenas as pessoas, mas também, em última instância, o próprio espaço urbano da época:

(...) os jardins, os passeios chamados públicos, as praças sombreadas de gameleiras, e, por muito tempo, cercadas de grades de ferro semelhantes às que foram substituindo os muros em redor das casas mais elegantes, se limitara ao uso e gozo da gente de botina, de cartola, de gravata, de chapéu de sol – insígnias de classe e ao mesmo tempo de raça, mas

negros de senzala descalços, ou apenas de alpercatas, “expostos aos bichos, à lama, à imundície”. (FREYRE, Op. cit.)

⁷⁶ Assis, Machado de. “As bodas de Luis Duarte”, in Op. cit., p. 191.

⁷⁷ Idem, Op. cit.

⁷⁸ Idem, Op. cit. p. 194.

⁷⁹ Idem, p. 199.

principalmente de classe, no Brasil do século XIX e até dos princípios do século atual.⁸⁰

Ao passo que,

não só aos negros de pé no chão – grandes pés, chatos e esparramados, alguns de dedos torrados pelo ainhum, outros roídos de aritim ou inchados de bicho – como aos próprios caixeiros de chinelo de tapete e cabelo cortado à escovinha e até aos portugueses gordos de tamanco e cara raspada estavam fechados aqueles jardins e passeios chamados públicos, aquelas calçadas de ruas nobres, por onde os homens de posição, senhores de barba fechada ou de suíças, de botinas de bico fino, de cartola, de gravata, ostentavam todas estas insígnias de raça superior, de classe dominadora (...)⁸¹

E por funcionar desta maneira, a indumentária característica das classes dominantes seria, sempre que possível, imitada por pessoas menos situadas na escala social. Estas últimas buscando, através da aparência exterior plagiada, o respeito e consideração destinados apenas àqueles cuja *toilette* ostentasse requinte e poder. Contudo, tal mecanismo não seria suficiente, na época, para apagar o abismo entre os diferentes povos e as mais distantes classes sociais, de modo que negros livres foram escarnecidos nas ruas por andarem de sobrecasaca e chapéu alto, outros por aparecerem de luva e chapéu-de-sol, por ostentarem botinas de bico fino, ainda outros por se esmerarem em penteados, barbas, unhas grandes imitadas dos brancos dos sobrados. Negras, por se exibirem de chapéus franceses ao invés de turbantes africanos, ou de véus europeus ao contrário de panos da Costa.

Assim, a indumentária da gente de dinheiro das cidades firmava-se, sem dúvida, como elemento distintivo, cujo uso pela população mais simples – feito apenas sob galhofa – não ameaçava seu poder de demarcar *status*, espaço e forma de tratamento.

1.6 Diferentes fontes para pesquisas sobre a indumentária

Como é possível constatar, as inúmeras notícias apresentadas, anteriormente, sobre nossos usos e costumes, em relação à *toilette*, provêm, sobretudo, das pesquisas

⁸⁰ Freyre, Gilberto. Op. cit.

⁸¹ Idem, ibidem.

desenvolvidas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, e os estudiosos John Harvey e Gilda de Mello e Souza.

Neste sentido, caberia assinalar que o método de pesquisa utilizado por Freyre, neste tipo de investigação, privilegia o exame de objetos como documentos pessoais, manuscritos de arquivos públicos e privados, ou ainda anúncios de publicidade de jornais. Testemunhos desta natureza são também utilizados por John Harvey e Gilda de Mello e Souza, não constituindo, entretanto, o essencial das fontes por eles examinadas. Deste modo, observa-se nos estudos destes dois últimos críticos a presença constante de referências à *toilette* oriundas da ficção. No caso de Harvey, muitas das informações obtidas acerca dos usos e significados do preto derivam da análise de textos de escritores como William Shakespeare, Charles Dickens, Charlotte Brontë, entre outros. Como destaca o autor:

É em razão da amplitude e complexidade das questões que, ao discutir especialmente o século XIX, faço extensa referência ao testemunho de romancistas, pois o talento deles é, precisamente, captar o significado interno do que é externo. Em particular, tomei como minha principal janela para o período os romances de Charles Dickens. Não é que eu faça pouco da documentação mais direta, como jornais de moda, a imprensa, as memórias dos dândis, dos quais também busco dar uma idéia. Existem, no entanto, questões muito mais amplas levantadas pelo preto do século XIX do que as reconhecidas pela literatura da moda, e estas são encontradas precisamente em romancistas como Dickens, ou Charlotte Brontë, que são ao mesmo tempo mais sensíveis e mais exatos ao relacionarem as roupas das pessoas, assim como suas palavras, com tentativas de afirmação e de controle. O trabalho deles é ficção, não fato, e deve ser comparado com outros testemunhos – ou outras ficções da história. Mas, ainda assim, eles podem registrar melhor do que outras fontes a política espiritual da época, refletida no interior e no exterior das pessoas.⁸²

De modo semelhante, Dona Gilda aponta o valor e importância de textos ficcionais para o estudo de questões envolvendo elementos da *toilette*:

⁸² Harvey, John. Op. cit., p. 25.

Pois se o estudo dos trajes sempre será possível através dos baixos-relevos, das iluminuras e tapeçarias medievais, dos desenhos e da pintura a partir do século XV, estas fontes de informação só podem ser aceitas com alguma reserva. Em qualquer dos casos teremos que levar em conta o temperamento do artista, que muitas vezes deforma a realidade, o efeito do tempo apagando as cores, a dificuldade de precisar as datas, que torna a identificação das épocas muito laboriosa, etc. Nem sempre a moda que o quadro estampa é a do período em que foi pintado. (...) Ora, o século XIX anula de certa forma todas essas dificuldades, fornecendo-nos a prancha de moda e a fotografia. Pois se a primeira revela aos nossos olhos a estrutura básica do modelo e é um guia orientando a costureira, a segunda reflete a maneira porque o mesmo foi adotado e qual o aspecto que assumia no corpo do portador. Com estes dois elementos controladores podemos agora, sem medo de cair em falsas deduções, servir-nos da vasta documentação pictórica.(...) É verdade que o panorama que teremos será sempre um pouco estático, e para completá-lo seremos obrigados a lançar mão das observações do sociólogo, das crônicas do jornal e, principalmente, dos testemunhos dos romancistas, cuja sensibilidade aguda capta melhor do que ninguém, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, enfim a perfeita simbiose em que a mulher vive com a moda. Thackeray, Balzac, Proust e os nossos romancistas brasileiros, Alencar, Macedo e Machado de Assis, dão-no a visão dinâmica do que faltava.⁸³

Desta forma, a partir dos excertos assinalados anteriormente, somos apresentados à possibilidade e importância de pesquisas desenvolvidas acerca das representações ficcionais da indumentária. Nada escapa aos grandes romancistas e o modo como desenham a *toilette* de seus personagens adquire, muitas vezes, valiosos significados. Estes últimos, relacionados tanto aos sinais da moda vigente em um determinado período – questão averiguada até aqui –, como também a elementos internos à trama – matéria a ser investigada adiante –, de modo que os sentidos conferidos a certas peças do vestuário tornam-se capazes de determinar o entendimento das próprias narrativas da qual fazem parte.

⁸³ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 24.

Capítulo 2

A representação ficcional da indumentária

Entre os mais importantes romancistas do século XIX, alguns nomes se distinguem pela maneira de revestir seus personagens, cobrindo-os de trajes cujos significados apontam para questões intrigantes e complexas. Entre tais escritores – além de Machado de Assis – é possível destacarmos, em língua estrangeira, três grandes nomes, em especial: Honoré de Balzac e Émile Zola, em Literatura Francesa, e Nikolai Gogol, considerado fundador da escola realista na Rússia. Estes três expoentes da literatura captaram, em flagrantes excepcionais, diferentes aspectos das relações travadas entre personagens e suas vestimentas, evidenciando, especialmente, o alcance e importância destes objetos na vida em sociedade.

Assim, falar sobre escritos tão diversos nos permite compreender, primeiramente, o alcance deste tema, retratado pelos escritores sob muitos ângulos, mas sempre a partir de um conhecimento comum: as roupas *significam*.

2.1 A indumentária em Balzac

O mais balzaquiano de todos os romances, *Ilusões Perdidas*⁸⁴ (*Illusions Perdues*), é também, sem dúvida, um dos mais primorosos retratos da *toilette* como símbolo de distinção social. Impressionante notar, ao longo dos diversos ambientes por que passa o jovem Luciano de Rubempré, protagonista da narrativa, o modo como os trajes permitem definir a esfera a ser ocupada por cada um dos indivíduos da trama.

Deste modo, ao deixar Angoulême rumo aos meios literários de Paris, Luciano, a quem a poesia, naquele instante, ainda não vertera benefícios em moeda, irá experimentar toda a desconsideração da alta classe por um provinciano em trajes lastimáveis. Assim, se já nos meios sociais mais abastados de Angoulême, o personagem desfrutava de imenso escárnio por apresentar-se em calças de nanquim, botas, colete e casaca, em Paris, sua

⁸⁴ Balzac, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1981.

companhia vestida nestes termos será incomparavelmente rebaixada. Como destaca Balzac, não obstante sua rara beleza, o poeta não tinha garbo. Nem mesmo seus encantos naturais seriam capazes de dissimular a penúria e o ridículo do jovem coberto por sobrecasacas de mangas muito curtas, feias luvas provincianas e coletes repuxados.

Desta forma, ao chegar à capital francesa, a desarmonia entre os trajes de Luciano e a indumentária observada em faustosos passantes é notada, pelo personagem, em um flagrante surpreendente:

Luciano passou duas horas cruéis nas Tulherias: voltou-se então bruscamente para si mesmo e se julgou. Não viu para começar, uma só casaca nesses jovens elegantes. Se avistava alguém de casaca era algum velhote antiquado, qualquer pobre diabo, um rendeiro vindo do Morais ou algum contínuo do escritório.

Após descobrir que havia um traje para a manhã e um traje para a noite, o poeta das emoções vivas e do olhar penetrante reconheceu a fealdade de seus trapos, os defeitos que marcavam de ridículo sua casaca de corte fora de moda, cujo azul era falso, cuja gola era ultrajantemente desgraciosa, cujas abas de frente, de tão usadas, pendiam uma para outra; os botões se haviam avermelhado, as dobras desenhavam fatais linhas brancas. Depois o colete era curto demais e seu feitio tão grotescamente provinciano, que, para o esconder, abotoou rapidamente a casaca. Não via enfim, com calças de nanquim, senão a gente comum. As pessoas distintas usavam deliciosos tecidos de fantasia ou branco sempre impecável! Aliás, todas as calças tinham presilhas, e as suas casavam-se muito mal com os saltos das botas, pelas quais as bordas do estofado encarquilhado manifestavam violenta antipatia. Tinha posto uma gravata branca de pontas bordadas pela irmã, que, depois de ter visto no Sr. Hautoy e no Sr. Chandour gravatas semelhantes, se havia empenhado em fazer as do irmão parecidas. Ninguém, exceto as pessoas graves, alguns velhos financistas, alguns severos administradores, usavam gravata branca pela manhã; para cúmulo o pobre Luciano viu passar do outro lado da grade, pela calçada da rua Rivoli, um caixeiro de confeitaria com um cesto à cabeça e no qual o homem de Angoulême surpreendeu duas pontas de gravata bordadas pela mão de alguma costureirinha querida. Ao ver tal Luciano recebeu um golpe no peito (...). Mudai apenas os termos: em lugar de uma roupa, mais ou menos bem feita, colocai uma fita, uma distinção, um título. Essas coisas aparentemente tão pequenas, não atormentam acaso as mais brilhantes existências?⁸⁵

⁸⁵ Balzac, Honoré de. Op. cit., p. 96.

A partir deste momento, nenhum outro objeto despertará maior interesse em Luciano como as peças para sua nova *toilette*. Assim, uma de suas iniciativas posteriores será, precisamente, visitar o mais célebre alfaiate da época, destinando todos os seus recursos a um único plano: tornar-se um homem elegante. Evidentemente, tal intento presumia uma conquista muito mais ampla: o acesso aos meios mais sofisticados da sociedade parisiense, no qual homens luxuosamente trajados ostentavam calças de uma brancura deslumbrante, paletós pretos recomendados pelo talhe e forma parisienses, sapatos finos e meias com fio de Escócia.

Tal empenho em apresentar-se primorosamente vestido garante a Luciano, em algum tempo, a aparência almejada. Ao cuidar do que o próprio personagem nomeia como “superfluidades necessárias”, Luciano distingue-se de modo notável, o que lhe permite, em um novo passeio pelas ruas elegantes de Paris, agora bem vestido, gracioso e belo, atrair os olhares de numerosos transeuntes, sem exceção das mais formosas damas. Como assinala o romancista, “as mulheres encantaram-se dele, os homens lhe maldisseram, e ele pôde exclamar como o cançonetista: Ó roupa minha, quanto te agradeço!”.

Deste modo, ao apresentar o sucesso de Luciano como elegante – talvez o único êxito real conquistado pelo personagem, mas ainda assim, êxito imenso – Balzac desenha, de modo singular, o papel do vestuário como elemento de distinção. Os inúmeros coletes, calças, gravatas e chapéus encomendados aos alfaiates por Luciano, por meio de muitas dívidas, cabe salientar, permitem-no agora simular aos passantes um renomado padrão social, encantador atributo para uma sociedade em que méritos financeiros submetem, muitas vezes, os mais valiosos predicados morais. Desenha-se, do mesmo modo, a superficialidade e hipocrisia características de relações em que a aparência exterior diferenciada surge como requisito primordial.

No entanto, cabe salientar que esta última acepção, observada de modo extraordinário em Balzac, corresponde apenas ao primeiro significado atribuído pelo autor aos elementos da indumentária. Assim, estes objetos serão utilizados, igualmente, na composição do “caráter” de seus personagens. Deste modo, para Balzac, os gestos, a aparência, e as roupas utilizadas serão capazes de definir uma pessoa, revelando-lhe a índole, ou pelo menos a condicionando a um tipo de vida, um ofício ou gosto.

Tal conjuntura, definida pelo crítico Erich Auerbach⁸⁶ como sendo “a harmonia que existe entre a sua pessoa (a do personagem da ficção) e aquilo que nós chamamos – e às vezes já Balzac – o seu meio”⁸⁷, é observada de modo recorrente na narrativa aqui analisada. Assim, a aparência externa de muitos personagens indicará ao leitor aspectos mais íntimos de sua realidade e feitiço moral.

Neste sentido, é possível observarmos, primeiramente, composições disformes da *toilette* sendo utilizadas como sinal de personalidades igualmente desagradáveis e inferiores:

Os iniciados nas minudências próprias de cada esfera social devem compreender como o palácio de Bargueton se impunha à burguesia de Angoulême. Para o Houmeau, as grandezas desse Louvre em ponto pequeno, a glória desse palácio de Rambouillet angoulemense brilhava a enorme distância. Quantos ali se reuniam eram os mais lamentáveis espíritos, as mais mesquinhas inteligências, os mais pobres senhores de vinte léguas em torno. Ali a política se espraiava em banalidades verbosas e apaixonadas; ali a *Quotidienne*⁸⁸ parecia tépida e Luis XVIII era tido como jacobino. *Quanto às mulheres, na maior parte tolas e sem graça, vestiam-se mal, todas tinham alguma imperfeição mal disfarçada. Nelas, nada era completo: nem a conversação, nem a indumentária, nem o espírito, nem a carne.*⁸⁹ (grifos nossos)

E em outro momento:

Ao sair, Luciano viu desfilar diante dele a malcheirosa malta dos *claqueurs* e vendedores de entradas, todos de boné à cabeça, calças usadas, sobrecasacas puídas, de caras patibulares, azuladas, esverdeadas, sujas, macilentas, de longas barbas e de olhos ferozes e hipócritas ao mesmo tempo; população horrível que vive e pulula nos bulevares de Paris, que, pela manhã, vende correntes de segurança, jóias “de ouro” a vinte e cinco *sous*, e que à noite bate palmas sob os lustres; que se dobra, enfim, a todas as baixas necessidades de Paris.⁹⁰

De outro modo, os trajes de alguns personagens terão força para revelar tanto a trivialidade característica de alguns como a importância encoberta de outros:

⁸⁶ Auerbach, Erich. “A mansão de la Molle”, in *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

⁸⁷ Idem, p. 421.

⁸⁸ “*La Quotidienne*”: jornal monarquista, aristocrático e clerical, órgão da extrema direita.

⁸⁹ Balzac, Honoré de. Op. cit., p. 36.

⁹⁰ Idem, p. 213.

Luciano não cessava de examinar a Sra Vernou, que parecia uma boa e gorda cozinheira, muito branca, mas superlativamente comum. Usava um lenço de seda por cima da touca da noite, com alças de onde suas faces transbordavam. Seu roupão, sem cinto, descia em grandes pregas e a envolvia tão mal, que era impossível deixar de a comparar a um toco de pau.⁹¹

Ao passo que:

Enquanto Luciano corria para seu tormento à casa da Sra de Bargueton, a irmã havia posto um vestido de percalina de mil listas, seu chapéu de palha cosida e um pequeno xale de seda, traje simples que fazia com que parecesse bem vestida como sucede a todas as pessoas em quem uma distinção natural realça os menores acessórios. Por isso, quando tirava seu costume de operária, intimidava prodigiosamente David.⁹²

Finalmente, um flagrante excepcional da concordância entre sujeito e vestuário é notado em Nicolai Séchard, astuto e obstinado operário que se infiltra sorratamente na burguesia:

Jerônimo Nicolai Séchard havia trinta anos usava o famoso tricórnio municipal, que nalgumas províncias, ainda se encontrava na cabeça do tamboreiro da cidade. O colete e as calças eram de veludo verde, vestia um velho redingote castanho, meias variegadas de algodão e sapatos com fivelas de prata. Tais vestes burguesas mal disfarçavam o operário e condiziam tão bem com seus hábitos e vícios, exprimiam tão bem a sua vida, que o velhote parecia haver nascido com elas, não poderia imaginá-lo sem elas, tal como não se concebe uma cebola sem casca.⁹³

De fato, as imagens do bulbo e sua casca ajustam-se, perfeitamente, à idéia das roupas como invólucros indissociáveis de seu proprietário. O colete e as calças de veludo, o velho redingote, as meias e os sapatos revelam a verdade de seu possuidor, participam e reforçam essa “unidade” referida por Auerbach. Tal concordância, vale observar, sendo estabelecida não de modo racional, mas sim como algo que se impõe aos sentidos, de maneira sugestiva, através de associações e da imaginação do leitor, das lembranças que ele possa ter de pessoas e meios semelhantes.

⁹¹ Idem, p. 186.

⁹² Idem, p. 62.

⁹³ Idem, p. 17.

E desta forma, nota-se, através dos argumentos expostos acima, os sentidos mais profundos envolvendo os elementos da indumentária e adorno retratados pelo romancista francês. Seja ao apresentar os conflitos do jovem Luciano em busca de uma *toilette* aceitável nos meios sociais mais “elevados” – bem como a superficialidade das relações travadas neste universo –, ou ainda o vestuário atrelado à formação psicológica de seus personagens, Balzac aponta ao leitor questões valiosas para a compreensão do “homem social”, cujas características compuseram o centro de suas cogitações e de sua literatura.

A estas últimas reflexões, realizadas especialmente a partir da narrativa de *Ilusões Perdidas* (1837-1843), sendo possível somarmos, igualmente, o retrato do vestuário observado, algumas décadas mais tarde, nos escritos de um de seus mais célebres leitores, Émile Zola.

2.2 A indumentária em Zola

Entre os mais importantes romances publicados por Émile Zola, dois se destacam pela descrição minuciosa de temas relacionados à *toilette* e à moda. Tais escritos intitulados *Roupa Suja*⁹⁴ (*Pot-Bouille*) e *O Paraíso das Damas*⁹⁵ (*Au Bonheur des Dames*) e publicados, respectivamente, nos anos de 1882 e 1883 participam do maior projeto engendrado pelo escritor francês: a série *Os Rougon-Macquart* (*Les Rougon-Macquart*), composta por 20 romances de cunho naturalista, escritos entre 1871 e 1893.⁹⁶

Tal apresentação se faz necessária para a localização mais exata dos textos a serem analisados adiante. Ao se destacar como idealizador do Naturalismo – e, possivelmente, como o escritor mais ajustado a essa corrente – Zola confere às suas produções um acento particular. Assim, a tônica naturalista de que sua obra está

⁹⁴ Zola, Émile. *Roupa Suja*. Cia Brasil Editora, São Paulo, 1956.

⁹⁵ Idem. *O Paraíso das Damas*. Cia Brasil Editora, São Paulo, 1956.

⁹⁶ Apresentada pelo subtítulo “História Natural e Social de uma família sob o Segundo Império”, a série *Os Rougon-Macquart* foi inspirada pela gigantesca obra *A Comédia Humana* (composta por 89 romances, novelas e contos) de Honoré de Balzac. Nesse intento, Zola procura demonstrar como um grupo reduzido de seres humanos, (os Rougon-Macquart) aparentemente muito divergentes uns dos outros são, como a observação demonstra, mais intimamente ligados por meio da afinidade.

impregnada poderá ser observada, em alguns instantes, justamente na representação dos elementos da indumentária e adorno presentes nas obras previamente assinaladas.

Desta forma, a observação realizada, primeiramente, a partir da narrativa de *Roupa Suja* – cuja trama terá continuidade na obra posterior – já nos revela representações peculiares acerca dos objetos e do tema em questão. Ao retratar as roupas como símbolo de insígnia social, mecanismo já demonstrado anteriormente por Balzac, Zola apresenta ao leitor elementos e situações até então não observados em relatos desta natureza.

Neste sentido, dois flagrantes valiosos podem ser analisados aqui, inicialmente. No primeiro deles, uma das personagens mais marcantes da obra, Sra. Jossierand, dama de baixa classe social, ávida por ascender socialmente, declara:

Fiz tudo o que devia fazer, e se tivesse de começar, faria tudo de novo... Na vida só os mais envergonhados é que pedem...o dinheiro sempre é o dinheiro; quando não se tem o melhor é ir deitar. Eu, quando tinha vinte soldos, sempre disse que tinha quarenta; porque toda sabedoria está nisso, antes fazer inveja que dó...*Por mais instrução que se tenha, quando a gente não sabe se apresentar, todos nos desprezam. Não é justo, mas é assim mesmo. Preferia andar com a roupa de baixo suja do que usar um vestido de chita. Comam-se batatas, mas quando houver gente para jantar, ofereça um frango...e quem diz o contrário não passa de um imbecil.*⁹⁷ (grifos nossos)

Através do último excerto é possível notarmos, com clareza, o papel de diferenciação social inerente ao vestuário. A consciência de que a *toilette* pode indicar aos passantes poder e distinção é expressa de modo magistral pela ambiciosa personagem. Seu depoimento revela ainda, por outros termos, o que Balzac expressou de maneira perspicaz em seu *Ilusões Perdidas*:

O problema da indumentária é, aliás, enorme para aqueles que desejam aparentar o que não tem, porque é quase sempre o melhor meio de vir a possuí-lo mais tarde.⁹⁸

Contudo, a semelhança entre os romancistas franceses cessa nesse instante, tendo em vista a particularidade de vermos mencionada aqui a roupa de baixo,

⁹⁷ Zola, Émile. Op. cit., p. 39.

⁹⁸ Balzac, Honoré de. Op. cit., p. 96.

eventualmente suja, da jovem senhora parisiense. Neste sentido, a alusão a uma peça íntima, do modo como é apresentada, nos permite ver mais: há aqui o retrato de uma “realidade” sem disfarces, crua, perfeitamente vinculada aos propósitos do autor.

De modo semelhante, ao retratar a Sra. Jossierand e suas filhas em trajés de passeio, Zola apresentará ao leitor não apenas a descrição mais específica deste vestuário. Na realidade, o olhar do romancista irá espreitar, mais uma vez, uma intimidade pouco retratada: o embaraço causado às damas pelo uso da indumentária característica da época, composta por vestidos longos e incômodos calçados, expostos, naquele instante, a todo o desconforto das ruas. Como relata o escritor:

Quando a Sra. Jossierand, precedida das filhas, saiu da festa da Sra. Dambreville, que morava no quarto andar da rua Rivoli, à esquina da rua do Oratório, fechou com rudeza a porta da rua, numa súbita expansão duma cólera contida havia duas horas. Acabava de dar em nada outro casamento para Berta, sua filha caçula.

— Então! Que é que estão fazendo aí? – disse ela com arrebatamento às duas meninas, que, paradas sob as arcadas, olhavam passar os fiacres. — Vamos, andem!...Não pensam que agora vamos tomar uma carruagem, para gastar ainda mais dois francos, não é verdade?

E como Hortênsia, a mais velha, murmurasse.

— Vai ser divertido com essa lama! Meus sapatos vão ficar em lindo estado!

— Andem! Repetiu a mãe, com a mesma fúria. Quando não tiverem mais sapatos ficam na cama e pronto. Que isso de vocês saírem adianta muito!

Berta e Hortênsia, de cabeça baixa, enveredaram para a rua do Oratório. Erguiam o mais que podiam as saias compridas fimbriadas de crinolina, com os ombros encolhidos, tiritando sob seus resumidos mantôs de baile. A Sra. Jossierand vinha atrás, envolta numa velha capa de pele de esquilo, coçada como uma pele de gato. Todas três sem chapéu, tinham os cabelos envolvidos numas rendas, envoltórios que chamavam a atenção dos últimos transeuntes, surpreendidos ao vê-las desfilar ao longo das casas, uma atrás da outra, de ombros curvados e olhos fixos nas poças. E a desesperação da mãe subia de ponto, quando se lembrava de tantas vezes que tinha regressado assim para casa, havia três invernos, no estorvo das *toilettes*, sobre a lama negra das ruas, e sob a troça de boêmios retardatários. Não, decididamente estava farta de arrastar as filhas pelos quatro cantos de Paris, sem se arriscar a permitir o luxo de um fiacre, receosa de ter, no outro dia, de riscar um prato de jantar. ⁹⁹

⁹⁹ Zola, Émile. Op. cit., p. 24.

Assim, nota-se mais uma vez, através do último fragmento, o ângulo peculiar pelo qual as peças da indumentária são apresentadas por Émile Zola. Estas últimas estando inseridas, plenamente, tanto nos propósitos documentais do autor, como em seu intuito de compreender e retratar comportamentos e mundos em sua mais aguda realidade.

De outro modo, inúmeras referências aos elementos da indumentária e adorno, observadas nos romances assinalados, desenharão um segundo tema, talvez ainda mais surpreendente: os mecanismos de sedução envolvidos tanto no uso, como no próprio processo de aquisição destes objetos.

Neste sentido, o primeiro aspecto, apresentado por Zola, acerca do caráter encantador da *toilette*, aponta para composições, essencialmente femininas, cujo fascínio delineia-se por meio de decotes, cores marcantes e tecidos distintos. Tais artifícios sendo utilizados com o intuito de despertar a atenção e o interesse dos homens. Estes últimos, vale salientar, vistos como eventuais esposos, em uma sociedade na qual o casamento mostrava-se como única possibilidade de ascensão correta para uma mulher.

Assim, este primeiro papel de sedução, exercido pelas roupas, evidencia-se, em uma ocasião, através das referências à *toilette* de Berta e Hortênsia, filhas da Sra. Jossierand. As jovens garotas empenhadas, como é possível presumir, no intento primordial da conquista masculina:

Elas, [Berta e Hortênsia] por sua vez, desembaraçavam-se de suas rendas, de seus vestidos de baile, a mais velha de azul, e a mais moça de cor-de-rosa, e suas *toilettes*, de cortes muito livres, de enfeites muito finos, eram como uma provocação (...).¹⁰⁰

A partir do último excerto, nota-se que o mecanismo de sedução, apontado anteriormente, fundamenta-se no uso da indumentária para o encantamento alheio. Aqui, os trajés femininos surgem para atrair os olhares e o desejo dos demais. Suas possuidoras mantêm com a própria *toilette*, neste momento, uma relação preponderantemente racional: as peças mais adequadas são escolhidas e ajustadas para provocarem o fascínio dos homens, num processo meticulosamente calculado. Conseqüentemente, em episódios como

¹⁰⁰ Zola, Émile. Op. cit., p. 27.

o que acabamos de apontar, competirá aos homens a conduta mais passional e instintiva frente à *toilette*.

Curiosamente, os papéis representados por homens e mulheres neste último processo de sedução irão se alterar num segundo exemplo da atração ocasionada por elementos do vestuário. Assim, em um momento posterior, Zola apresentará, de modo peculiar, os sentimentos mais íntimos envolvidos na escolha e compra das peças da *toilette*. Neste caso, serão os homens, como mascates e vendedores, os detentores de uma racionalidade surpreendente, voltada para aguçar, nas mulheres, o desejo e a fascinação pelos mesmos objetos.

Neste sentido, o romancista irá revelar, primeiramente em *Roupa Suja*¹⁰¹, o modo como um dos mais importantes personagens da trama, Otávio Mouret, inicia suas atividades no comércio do vestuário. Nota-se, a partir deste fragmento, a consciência de Otávio acerca dos impulsos femininos que permeiam a escolha destes objetos. Como narra Zola:

Então [Otávio] contou os negócios. Depois de ter enfim alcançado diploma de bacharel para satisfazer a família, tinha ido passar três anos em Marselha, num grande magazine de chitas estampadas, cuja fábrica ficava nos arredores de Plassans. Tinha paixão pelo comércio, o comércio de luxo da mulher, onde há uma sedução, uma posse lenta por palavras douradas e olhares aduladores. E narrou, com riso de vitória, como ganhara os cinco mil francos, sem os quais, com sua prudência de judeu, oculta sob seu exterior de boêmio amável, nunca se teria arriscado a vir a Paris.

Imagine, eles tinham uma chita Pompadour, um desenho antigo, uma maravilha...Ninguém a queria; estava nos subterrâneos há dois anos...Então, como ia percorrer o Vale e os Baixos-Alpes, tive a idéia de comprar todo o saldo e colocá-lo por minha conta. Ah! Um êxito louco. As mulheres disputavam os cortes; hoje não há nenhuma que não use um vestido da minha chita...É preciso dizer que eu enrolava com tanto carinho, eram todas minhas, eu fazia com elas o que eu queria.¹⁰²

Como é possível observar, Otávio conquista, nesta ocasião, muito mais do que o lucro assinalado. Seu grande triunfo será compreender a necessidade de enredar suas

¹⁰¹ Idem. Op. cit.

¹⁰² Zola, Émile. Op. cit., p. 15.

clientes numa atmosfera de atração, em primeira instância por ele próprio, e, em seguida, pelos objetos do vestuário a serem negociados. Otávio Mouret é, antes de tudo, um sedutor, sendo seus encantos responsáveis, precisamente, por fazer com que um tecido, até então abandonado, seja considerado, pelas mulheres, como o mais primoroso e belo da época.

Tais artifícios, contudo, não serão, de forma alguma, privilégio exclusivo de Mouret. Este último, ao se tornar proprietário do mais importante magazine parisiense, “O Paraíso das Damas”, contará com funcionários cuja prática de vendas se assemelha, sobremaneira, àquela já descrita aqui. Assim, nesta imensa e moderna loja de artigos femininos – cujo retrato serve para apresentar, igualmente, a destruição do pequeno comércio de modas pelos magazines repletos de departamentos – as mais distintas damas serão surpreendidas, pelo romancista, acariciando sedas e rendas expostas por galantes vendedores.

Deste modo, não será por simples acaso o desabafo entre duas ilustres clientes, frente ao atendimento realizado por uma mulher:

E [a Sra. Marty] inclinou-se, para segredar à senhora Desforges:
— A senhora não gosta mais de ser servida por homens?...Está-se mais à vontade.¹⁰³

Evidentemente, tal mecanismo de sedução não será o único meio encontrado pelos lojistas para induzir as mulheres às compras. Ainda que notadamente “eficaz” e difundida, a atração exercida pelos vendedores será acompanhada por artifícios como o brilho e luxo de gigantescas vitrines, expostas todo o tempo aos olhares contemplativos das moças e senhoras parisienses. Assim, em flagrantes excepcionais, Zola nos descreve as emoções de Denise, protagonista de *O Paraíso das Damas*¹⁰⁴, frente à imagem inigualável desta mesma loja:

Denise estava absorta diante da vitrine da porta central. Havia ali, ao ar da rua, mesmo por cima do passeio, um desdobrar de fazendas baratas, a tentação da porta, as *ocasiões* que retinham as freguesas na passagem. Do alto da sobreloja despenhavam-se peças de lãs e de panos – merinos,

¹⁰³ Zola, Émile. Op. cit., p. 105.

¹⁰⁴ Idem. Op. cit.

cheviotes, pelúcias – flutuantes como bandeiras, e cujos tons neutros – ardósia, azul-marinho, verde-escuro – eram cortados pelos rótulos brancos das etiquetas. (...) O tio Baudu estava esquecido. O próprio Pépé, que não largava a mão da irmã, arregalava muito os olhos. Uma carruagem forçou-os a sair do meio da praça; e, maquinalmente, tornaram pela rua Neuve-Saint-Agostin, e seguiram as vitrinas, parando outra vez diante de cada exposição. Primeiro foram seduzidos por um arranjo complicado: no alto, guarda-chuvas, dispostos obliquamente, pareciam abrir um teto de cabana rústica; por baixo, meias de seda suspensas de arames mostravam perfis arredondados de barrigas de pernas, umas semeadas de ramos de rosas e outras de todos os tons (...). Uma exposição de sedas, de cetins e de veludos desabrochava ali, numa escala suave e vibrante, os tons mais delicados das flores: no alto, os veludos, de um negro profundo, de um branco de leite coalhado; mais abaixo os cetins – cor-de-rosa, azuis, de dobras vincadas, descorando em palores de uma brandura infinita; ainda mais abaixo as sedas, de todas as cores do arco-íris – peças apanhadas em concha, pregueadas como em torno de uma cintura que se curva, vivificadas sob os dedos peritos dos caixeiros; e entre cada motivo, entre cada frase colorida da exposição insinuava-se um acompanhamento discreto, um leve laço debruado de *foulard* creme.¹⁰⁵

Em seguida, Denise observa a rotina e a movimentação características do mesmo estabelecimento:

Do outro lado da rua o que apaixonava Denise era o “Paraíso das Damas” cujas vitrinas avistava pela porta aberta. Continuava encoberto o céu, uma brandura de chuva aquecia o ar, apesar da estação; e naquela claridade láctea, em que havia como uma pulverização difusa do sol, o grande armazém animava-se em plena atividade de venda. Então, Denise teve a sensação de uma máquina funcionando em alta pressão, e cuja trepidação mexia mesmo com os mostruários, agora como que esquentados e vibrantes com o movimento interior. Havia gente a admirá-los, mulheres paradas acotovelavam-se diante dos vidros, crescia uma multidão brutal de cobiça. E até os estofos tinham vida naquele entusiasmo da rua; as rendas tremiam, caíam e tapavam as profundezas do armazém, com ares estonteadores de mistério; as próprias peças de pano, espessas e quadrangulares, respiravam, bafejavam um hálito tentador; enquanto os casacos se curvavam mais sobre os manequins que tomavam alma, e a grande capa de veludo se entufava mole e tépida, como sobre uns ombros de carne, com o arfar do colo e o frêmito dos rins. Mas o calor de fábrica em que a casa se afogueava provinha principalmente da venda, do apertão das seções que se adivinhava por detrás das paredes. Havia ali o ressonar contínuo da máquina em trabalho, um engolir de freguesas acumuladas diante dos balcões, atordoadas com as mercadorias depois lançadas às gavetas. E tudo aquilo regulado, organizado com um rigor

¹⁰⁵ Idem, p. 06.

mecânico – um povo inteiro de mulheres passando pela força e pela lógica da engrenagem.¹⁰⁶

Observa-se, igualmente, através da narrativa minuciosamente detalhada, o desenho da loja de modas como uma verdadeira “máquina de comer mulheres” – expressão utilizada pelo próprio romancista em um instante posterior. Absorta nas vitrines e na movimentação frenética das clientes, Denise tem a sensação de estar diante de um aparelho funcionando em alta pressão. Tal instrumento, pensado e organizado para atrair o público feminino, cuja fascinação pelos objetos expostos, regularmente adquiridos, ocasionará a vultosa fortuna do estabelecimento. Assim, seja por meio de habilidosos funcionários, ou mesmo pelo encanto de magníficas vitrines, centenas de mulheres serão arrastadas ao “Paraíso das Damas”, este último, designado a certa altura, como um “santuário elevado ao culto das graças femininas”.

Nestes momentos de exaltação, as próprias clientes, já debruçadas sobre os mais diversos artigos do vestuário, apertadas em meio à multidão de freguesas, irão se transformar, mutuamente, em impulsos sedutores. Deste modo, Zola denuncia, finalmente, a natureza “mimética” do comportamento humano – essencialmente feminino, neste caso – frente as grandes vendas e liquidações. Assim, se o início deste movimento decorre da fascinação já assinalada, sua continuidade será explicada, em grande parte, por gestos imitativos. Ao se depararem com a agitação e o alvoroço desta aglomeração de mulheres, diversas outras procurarão se inserir e participar, sem que possuam, para isso, qualquer intento espontâneo anterior.

O último cenário nos permitindo ainda reiterar determinada componente sexual que, com frequência, acompanha as manifestações da vestimenta em Zola. Ao falar sobre a *toilette*, o romancista francês sublinha, insistentemente, aspectos passionais envolvidos em nossas relações com estes objetos. Aglomerações como a que descrevemos – ocasionadas pelas grandes liquidações – serão, notadamente, palcos privilegiados para atitudes desta natureza. Como analisa, acerca do tema, a estudiosa Gilda de Mello e Souza:

Émile Zola analisou o problema [da sexualidade relacionada à *toilette*] com brilho em *Au bonheur des dames*, sobretudo ao focalizar a atmosfera

¹⁰⁶ Idem, p. 18.

compulsiva das vendas especiais, quando uma avalanche de mulheres invade o *grand magasin*. Atraídas pela variedade infinita das ofertas elas examinam tudo, apalpam tudo febrilmente para – segundo o comentário opulento e adjetivado do grande romancista – “no fim do dia voltarem para casa semidesfeitas, com a volúpia saciada, e a vergonha inconfessável de quem havia aplacado um impulso secreto, no fundo sombrio de um hotel equívoco”. Em livro relativamente recente, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie* (1981), Philippe Pérot retoma o comentário de Zola, para completá-lo. Acrescenta que a patogenia engendrada pelo *grand magasin* era bem mais geral do que se supunha; pois segundo testemunho do chefe de polícia de Paris naquele momento, também atingia a frequência masculina, como atestavam as inúmeras ocorrências registradas. Contaminado pela atmosfera do estabelecimento, o comportamento dos homens refletia um tipo particular de neurose, de intensidade desigual, cuja manifestação mais branda era a tão conhecida *mão-boba* ou *mão-de-defunto*.¹⁰⁷

Assim, observa-se que as referências aos elementos da indumentária e adorno, verificadas em Zola, possibilitam ao romancista, na verdade, apontar aspectos de conduta e natureza humanas. Ao portar ou adquirir tais objetos, seus personagens denunciam ao leitor a existência de peculiares mecanismos envolvidos nestas ações. Seja ao revelar feições mais íntimas de certos personagens ou o caráter sedutor envolvido no comércio dos mesmos objetos, tais elementos tornam-se, sem dúvida, parte essencial da narrativa.

Neste sentido, cabe apontar ainda que a importância atribuída, por Zola, a estes elementos, será verificada, em mesmo grau, mas a partir de outros argumentos, em um dos mais importantes textos do escritor russo Nikolai Gogol¹⁰⁸. Este último apresentando, de modo marcante, diferentes circunstâncias envolvendo o comportamento humano em suas relações com a própria *toilette*.

2.3 A indumentária em Gogol

Primeiro expoente do movimento Realista na Rússia, Nikolai Gogol (1809-1852) destacou-se por escritos de intenso sentimento social, simpatia para com os

¹⁰⁷ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 78.

¹⁰⁸ Embora nascido na cidade de Poltava, na Ucrânia, Gogol publicou seus textos em russo, sendo considerado, deste modo, escritor deste país.

ofendidos e humilhados, indignação contra as injustiças e, em última instância, atitude revolucionária.¹⁰⁹ São de Gogol, igualmente, algumas das mais primorosas sátiras à sociedade russa, estas últimas permitindo ao escritor revelar, por detrás das máscaras, as mais mesquinhas e corruptas personalidades. Publicou, entre os anos de 1831 e 1843, textos notáveis como o romance *Almas Mortas*¹¹⁰ e as novelas *Diário de um louco*¹¹¹ e *O capote*¹¹². Este último, como o próprio nome já indica, apresenta uma narrativa pautada, precisamente, em um dos elementos da indumentária.

Assim, a novela *O capote*, publicada em 1843, contará a história de Akáki Akákievitch, figura representativa do pequeno e humilhado funcionário russo. Envolto numa existência medíocre – descrita em tons de uma realidade profunda – Akákievitch apresenta ao leitor a penúria e a desilusão de uma vida cuja manutenção está sujeita ao ordenado insignificante de escrevente em um departamento. Habitado a condições miseráveis, os cálculos e planos de Akákievitch irão se pautar em único desígnio: sua sobrevivência. Neste sentido, o personagem não demonstra, ao início, qualquer indício de vaidade ou esmero. Tais circunstâncias são constatadas, notadamente, a partir da descrição do uso da indumentária feita pelo personagem:

Akáki Akákievitch não tinha a mínima preocupação com o vestir: seu uniforme passara de verde a um pardacento esfarinhado. Usava uma gola estreita, baixinha, de tal forma que o pescoço, embora curto, brotava da gola, parecendo extremamente longo, como o daqueles gatinhos de gesso de cabeça móvel que, pelas praças e nas feiras, vendedores ambulantes carregam às dezenas sobre as cabeças. Levava sempre alguma coisa grudada no uniforme, fosse um fiapo de linha ou um pedacinho de palha. Além disso, era dotado de uma arte especial de, ao andar pela rua, passar por baixo de janelas no justo momento em que se atiravam detritos de toda a espécie, daí ter sempre o chapéu engalanado por cascas de melão e melancia e porcarias semelhantes.¹¹³

Ao caracterizar o desinteresse de Akákievitch pela própria *toilette*, o último excerto já nos permite supor o desespero do personagem ao verificar, a certa altura, a

¹⁰⁹ Cf. Carpeaux, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Edições Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1966.

¹¹⁰ Gogol, Nikolai. *Almas Mortas*. Círculo do Livro, São Paulo, 1985.

¹¹¹ Idem. *Diário de um louco*, in *O capote e outras novelas*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

¹¹² Idem, Op. cit.

¹¹³ Idem, p. 30.

miséria insustentável de uma das peças deste conjunto. O componente em questão recebe, do personagem, a designação amigável de “capote”. Contudo, o olhar dos demais sobre o objeto denunciará seu estado preciso:

Há certo tempo Akáki Akákievitch começara a sentir um ardor especialmente forte nas costas e nos ombros, embora procurasse cobrir o mais rapidamente possível a distância inevitável. Pensou finalmente se não haveria algum pecado em seu capote. Depois de examiná-lo atentamente em casa, descobriu que nuns dois ou três lugares, justamente nas costas e nos ombros, o tecido virar gaze: estava transparente de tão gasto e o tecido desfiara. É preciso dizer que o capote de Akáki Akákievitch era ainda objeto de galhofas do pessoal da repartição: tiraram-lhe inclusive o nobre nome de capote, substituindo-lhe por roupão. A peça era realmente de um formato estranho: a gola sempre diminuindo de ano para ano, pois servia de remendo para outras partes. O remendo não dava prova de mestria do alfaiate: a peça era feia e tinha forma de saco. Percebendo do que se tratava, Akáki Akákievitch resolveu que era necessário levar o capote a Pietróvitch, um alfaiate que vivia num terceiro pavimento, subindo a escada de serviço e, que apesar do olho torto e da cara sarapintada, consertava com grande acerto calças e fraques de funcionários etc., naturalmente quando não estava bêbado ou urdia na cabeça outra invenção qualquer.¹¹⁴

Assim, no encontro com Pietróvitch, Akákievitch experimentará profundo desespero ao ser notificado sobre a impossibilidade do conserto almejado. O estado do capote já não lhe permitia qualquer remendo, e sob a avaliação do alfaiate o personagem necessitaria, inevitavelmente, de uma nova peça. A palavra “nova”, nestas circunstâncias, perturba Akákievitch, que já previa gastos elevados com outros artigos do vestuário. Tal cenário é descrito, pelo romancista, em tom marcadamente melancólico:

Akáki Akákievitch percebeu que não poderia passar sem um capote novo e caiu totalmente em desânimo. Como, com que dinheiro iria mandar fazê-lo? É verdade que poderia confiar parcialmente no prêmio que receberia pelas festas, mas este dinheiro já estava há muito tempo destinado a outras despesas. Precisava comprar novas calças, pagar uma velha dívida ao sapateiro pelo conserto de velhas botinas, encomendar três camisas e duas peças de roupa íntima, cujo nome não fica bem mencionar em linguagem impressa, enfim, todo o dinheiro tinha destino certo, e, mesmo que o diretor fosse tão benevolente a ponto de fixar quarenta e

¹¹⁴ Idem, p. 33.

cinco ou cinqüenta rublos de gratificação ao invés de quarenta, mesmo assim restaria uma soma tão irrisória que, comparada ao capital necessário à compra de um capote, não passaria de uma gota de água no oceano.¹¹⁵

Tal consciência acerca das dificuldades para a compra da nova indumentária – estipulada em aproximadamente duzentos rublos pelo alfaiate – induz Akákievitch a suplicar, em vão, pelo reparo. Pietróvitch, resolutivo, avalia o conserto como “gasto inútil de tempo e dinheiro”. Tendo em vista estas palavras, Akákievitch deixa o local completamente aniquilado.

Algum tempo depois, ainda abatido, Akákievitch volta-se, mais uma vez, para o exame do antigo capote. De fato, sem os eventuais reparos – estes mesmos, provavelmente, insatisfatórios – a peça não suportaria o inverno rigoroso então anunciado. O pobre funcionário, por conseguinte, se vê diante da necessidade implacável de adquirir a nova peça. Contudo, não possuindo, imediatamente, a soma necessária para tal aquisição, Akákievitch irá se propor a penosas economias para reunir o montante necessário:

Akáki Akákievitch pensou, pensou e resolveu que precisaria diminuir os gastos comuns por pelo menos um ano; mandar às favas o consumo de chá pelas noitinhas, deixar de acender a vela; na rua, caminhará o mais macio e cuidadosamente possível pelas pedras e o calçamento, quase nas pontas dos pés para não gastar a sola; mandaria lavar a roupa interna o mais raramente possível, e, para evitar gastá-la, iria tirá-la sempre que chegasse em casa, vestindo apenas um velho roupão de algodãozinho, não poupado nem pelo tempo.¹¹⁶

Tal cenário, à primeira vista desesperador, acarretará, com o passar do tempo, modificações surpreendentes no comportamento de Akákievitch. Este último, habituado a uma existência trivial, se verá, repentinamente, diante de um considerável intento. Como expõe o narrador:

Verdade seja dita; a princípio foi-lhe um tanto difícil acostumar-se a estas restrições, mas depois acabou se habituando; aprendeu inclusive a não comer à noite, mas em compensação se alimentava espiritualmente, nutrindo sua eterna idéia de um futuro capote. Era como se a sua própria existência tivesse adquirido mais plenitude, como se houvesse casado, como se contasse com outra pessoa ao seu lado, como se não estivesse

¹¹⁵ Idem, p. 39.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*.

sozinho e a companheira de sua vida tivesse concordado em percorrermos juntos a estrada da vida – e essa companheira não era outra senão o capote novo de algodão grosso e forro resistente. Ele se tornou de certo modo mais vivo, inclusive mais firme de caráter, como uma pessoa que já escolheu e se definiu por um objetivo. Do seu rosto e dos seus atos desapareceram a dúvida e a indecisão, enfim, desfizeram-se todos os traços hesitantes e indefinidos. Vez por outra uma chama lhe cintilava os olhos, as idéias mais audazes e ousadas se faziam vislumbrar em sua cabeça: e porque não botar marta na gola? Essas abstrações por pouco não o levaram a displicência.¹¹⁷

Assim, dedicado ao novo projeto, Akákievitch aguarda o dia em que poderá, finalmente, “encontrar-se” com o novo capote. Esta última ocasião, bem sucedida, vale mencionar, é descrita pelo narrador:

Foi...é difícil dizer com precisão, mas o dia mais solene na vida de Akáki Akákievitch foi provavelmente o dia em que Pietróvitch lhe trouxe o capote. Trouxe-o pela manhã, no exato momento em que Akáki Akákievitch deveria sair para o departamento. Em nenhuma ocasião o capote seria mais oportuno, pois o frio já começava a fustigar com pancadas bastante fortes e parecia disposto a intensificá-las. Pietróvitch veio com o capote como fazem os bons alfaiates. (...) Depois de retirar o capote observou-o com bastante orgulho e, estendendo-o nos braços jogou-o muito habilmente nos ombros de Akáki Akákievitch. Em seguida esticou-o e jogou-o para trás, puxando-o para baixo. Depois fechou-o sobre o corpo de Akáki Akákievitch sem abotoá-lo inteiramente. Homem de idade avançada, Akáki Akákievitch quis provar as mangas: Pietróvitch ajudou a vestir as mangas também – e as mangas também ficaram boas. Em suma, o capote saiu exatamente na medida. (...) Pietróvitch saiu atrás dele e na rua ficou ainda muito tempo parado observando de longe o capote. Enquanto isso Akáki Akákievitch caminhava ao pleno enlevo de todos os seus sentimentos. Sentia em cada fração de segundo o capote novo sobre os ombros, e foram várias as vezes em que chegou inclusive a desabrochar um sorriso de satisfação interior. Ora, duas eram as vantagens: uma que estava aquecido, outra, de que era bom.¹¹⁸

Observa-se, através do último excerto, que a vantagem primordial atribuída por Akákievitch ao capote diz respeito a seu valor mais essencial e imediato: a proteção contra o frio. Assim, ainda que naturalmente encantado pelo novo capote – os projetos, sacrifícios

¹¹⁷ Idem, p. 40.

¹¹⁸ Idem, p. 41.

e expectativas pela confecção do objeto trouxeram-lhe entusiasmo à vida – tal elemento será apreciado, nesta ocasião, por razões de ordem marcadamente prática.

Tal apreciação, contudo, não será a mesma verificada a partir dos demais personagens. Ao se depararem com Akákievitch trajando o novo capote, inúmeros empregados da repartição – para os quais Akákievitch passara sempre despercebido – irão se aproximar de modo caloroso. Assim, a forma como esta aproximação ocorre deixa transparecer o valor particular concedido por tais personagens às peças da indumentária: estas últimas desempenham a função preponderante de insígnia social. Ao apresentar-se elegantemente vestido, Akákievitch distingue-se aos olhos dos demais, deixando de ser uma figura completamente anônima para se tornar um dos possíveis integrantes do “grupo”. Este novo cenário deixa Akákievitch surpreso e confuso, tendo em vista sua opinião inicial acerca do proveito e valor do novo capote. Como assinala o narrador:

Não se sabe de que modo todo o pessoal do departamento ficou logo sabendo que Akáki Akákievitch tinha um capote novo e que o roupão não mais existia. Todos correram ao mesmo instante ao vestiário para ver o capote novo. Começaram a parabenizá-lo, saudá-lo; a princípio ele se limitou a sorrir, depois passou a sentir até vergonha. Quando os colegas começaram a lhe dizer que era preciso comemorar o novo capote ou que pelo menos ele deveria dar um sarau para eles, Akáki Akákievitch ficou totalmente perdido, sem saber o que fazer, o que responder, como se escusar. Passados alguns minutos iria persuadi-los, vermelho de vergonha e de modo bastante ingênuo, que esse capote não tinha nada de novo, que não era nada demais, que era o capote velho.¹¹⁹

O último excerto deixa claro o valor suplementar atribuído pelos demais funcionários à indumentária de Akákievitch. O sarau em comemoração à nova *toilette* é oferecido, ao final, não pelo pobre funcionário, mas por um subchefe de uma das repartições. Akáki Akákievitch quis escusar-se do convite, mas todos lhe disseram ser descortesia, e ele não teve outra saída senão aceitar.

Toda esta calorosa recepção, originada pelo novo vestuário, dará início a modificações notáveis na própria opinião de Akákievitch sobre a peça em questão. Assim, o que antes lhe parecia, essencialmente, uma excelente proteção para o frio irá se

¹¹⁹ Idem, p. 42.

transformar em algo de dimensões vultosas. A opinião dos outros acerca do capote, a insistência sobre o significativo valor deste objeto irão induzir o personagem a recobrir sua *toilette* de importância semelhante. Deste modo, ao voltar para a casa, após as cenas na repartição já assinaladas, Akákievitch viverá instantes excepcionais, promovidos pela presença do novo capote:

Akákievitch voltou para casa no mais feliz estado da alma, tirou o capote e pendurou-o cuidadosamente na parede, observando mais uma vez o tecido e o forro; depois, para comparação, tirou do armário o capote velho, inteiramente em trapos. Olhou-o e não pôde deixar de rir; a diferença era de fato enorme! Depois, durante a refeição, ficava muito tempo deixando escapar um sorriso dos lábios sempre que lhe vinha à memória o estado do capote velho.¹²⁰

Assim, os elogios constantes dos colegas transformam tal indumentária em algo equivalente a sua “alma exterior”. Se o que antes animava o espírito do pobre escrevente era o infundável transcrever do trabalho – ao redigir, Akákievitch tinha, até mesmo, algumas letras preferidas – agora apenas o capote seria responsável por causar-lhe contentamento.

Tal vestuário, nota-se ainda, valorizado inicialmente apenas por impedir que sofresse com as intempéries, provoca agora, em Akákievitch, o contentamento da distinção externa. Esta última, lhe permitindo o acesso a lugares e pessoas até então fechados à antiga indumentária.

Porém, cabe salientar, contundentemente, o modo como este “novo sentimento” é despertado no personagem por meio da opinião alheia. A insistência dos colegas sobre o valor e a importância da nova peça, bem como a adulação dirigida ao personagem após a compra do novo capote despertam em Akákievitch o novo juízo acerca do objeto. O próprio personagem não demonstrando, em qualquer instante anterior, o desejo de distinguir-se socialmente através da nova *toilette*.

Todo este processo permitirá ao capote, ao final, transformar-se no elemento responsável por conservar a própria vida do personagem. Assim, após sofrer um assalto, em

¹²⁰ Idem, p. 43.

que lhe tiram justamente a nova *toilette*, Akákievitch se enfraquece inteiramente. Ao compreender que jamais recuperará a peça – a “alma exterior”, responsável por lhe garantir a alegria da visibilidade –, o personagem surge doente. Em meio a febres e delírios, Akákievitch pronuncia palavras e idéias desordenadas que giram sempre em torno do mesmo tema: o capote. Este último já visualizado, sem dúvida, como algo de valor excepcional. Assim, sem poder desfrutar desta “segunda alma”, Akákievitch entrega, igualmente, a única que lhe restara:

Levaram o morto e o enterraram. E Petersburgo ficou sem Akáki Akákievitch, como se ali ele nunca houvesse estado. (...) Um ser que suportara resignado os escárnios da chancelaria e baixou à sepultura sem nada de extraordinário, mas que acabou tendo, embora nos últimos momentos da vida, o lampejo de uma visita radiosa em forma de capote para lhe animar por instantes a pobre existência (...).¹²¹

Deste modo, a trajetória visualizada aqui, desde o desespero de Akákievitch pela compra da nova *toilette*, até sua completa vinculação a esta peça, denuncia, mais uma vez, aspectos interessantíssimos acerca das relações travadas entre personagens e suas indumentárias. Além dos temas referentes ao valor de distinção das roupas e a força da opinião alheia sobre nossos próprios julgamentos, surge aqui a representação de algo ainda mais complexo: o capote como “alma exterior” de Akákievitch. A partir deste instante, tal objeto já não será concebido apenas como um elemento do vestuário, e seu desenho, em particular, permitirá a observação minuciosa dos sentimentos mais íntimos deste singular personagem.

Tais circunstâncias retratadas por Nikolai Gogol – em especial, a dramaticidade intensa relacionada a uma peça do vestuário e o papel deste objeto como “alma exterior” do personagem – são também construídas pelo romancista Machado de Assis. Assim, ainda que sob ângulo diverso, é possível observarmos, através da narrativa de “Último Capítulo”¹²², conto pertencente a *Histórias sem data*, algumas das mais marcantes impressões vislumbradas no notável conto russo analisado previamente.

¹²¹ Idem, p. 53.

¹²² Assis, Machado de. “Último Capítulo”, in Op. cit., p. 380.

Deste modo, ao observarmos o enredo do conto machadiano referido, nos deparamos com terríveis e comoventes infortúnios vivenciados por seu protagonista. Este último, de nome Matias Deodato, exausto da má sorte que o acompanha, apresenta ao leitor suas últimas palavras. Tal narrativa possui, precisamente, o caráter de um depoimento suicida. Tendo sentenciado pôr fim à própria existência, Deodato passa a relatar as circunstâncias que o levaram a se decidir pelo ato extremo: “sou um grande caipora, o mais caipora de todos os homens”¹²³. Os relatos de má sorte vividos pelo personagem são muitos: tornou-se órfão ainda jovem, não pôde seguir a vida eclesiástica, foi abandonado pela primeira paixão e finalmente viu mortos, a esposa e o filho.

No entanto, como expõe o próprio personagem, seu propósito inicial era o de “sair calado”, cumprindo sem qualquer manifestação o último procedimento. A realização do depoimento (de que se compõe o conto) é motivada por um incidente, o qual o leva a deixar “não só um escrito, mas dois”. Estes últimos são o testamento e uma autobiografia, cuja importância é justamente a de esclarecer o primeiro. Neste sentido, tanto a disposição dos bens quanto sua justificativa são permeadas por elementos do vestuário. Assim, determina Deodato que todos os seus pertences devam ser vendidos, e a soma resultante empregada na compra de botas e sapatos novos, distribuídos em seguida de modo por ele indicado. Por imaginar, finalmente, que esta particular resolução pudesse ser tomada como delírio suicida, Deodato apresenta suas razões, as quais trazem, mais uma vez, os elementos do vestuário já referidos.

Assim, nos explica Deodato que, a certa altura, tendo passado por todos os infortúnios mencionados, e já estando preparado para retirar-se desta vida, olhou pela janela e deparou-se com uma cena singular. Nesta, um homem, conhecido de vista, caminhava fitando os próprios pés, ou melhor, os sapatos. O sujeito, como aponta Deodato, já fora vítima de grandes contrariedades, mas ainda assim, caminhava tranqüilamente e sua admiração pelos sapatos novos deixava-o alegre. Como relata Deodato:

Cansado e aborrecido, entendi que não podia achar a felicidade em parte nenhuma; fui além: acreditei que ela não existia na terra, e preparei-me desde ontem para o grande mergulho na eternidade. Hoje, almocei, fumei

¹²³ Idem, p. 381.

um charuto, e debrucei-me à janela. No fim de dez minutos, vi passar um homem bem trajado, fitando a miúdo os pés. Conhecia-o de vista; era uma vítima de grandes reveses, mas ia risonho, e contemplava os pés, digo mal, os sapatos. Estes eram novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor. Ele levantava os olhos para as janelas, para as pessoas, mas tornava-os aos sapatos, como por uma lei de atração, anterior e superior à vontade. Ia alegre; via-se-lhe no rosto a expressão de bem-aventurança. Evidentemente era feliz; e, talvez, não tivesse almoçado; talvez mesmo não levasse um vintém no bolso. Mas ia feliz, e contemplava as botas.

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes; crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranqüilidade olímpica... Sim, a felicidade é um par de botas.¹²⁴

Deste modo, ao observar o contentamento do homem, com o próprio calçado, e contrastá-lo ao seu estado de espírito – desiludido, decepcionado – Deodato decide pela peculiar declaração testamentária:

Disponho ali [no testamento] que vendidos os meus poucos livros, roupa de uso e um casebre que possuo em Catumbi, alugado a um carpinteiro, seja o produto empregado em sapatos e botas novas, que se distribuirão por um modo indicado, e confesso que extraordinário.¹²⁵

Finalmente, a justificativa para esta atitude é dada pelo próprio personagem:

Não é outra a explicação do meu testamento. Os superficiais dirão que estou doudo, que o delírio do suicida define a cláusula do testador; mas eu falo para os sapientes e para os malfadados. Nem colhe a objeção de que era melhor gastar comigo as botas, que lego aos outros; não, porque seria único. Distribuindo-as, faço um certo número de venturosos. Eia, caiporas! que a minha última vontade seja cumprida. Boa noite, e calçai-vos!¹²⁶

¹²⁴ Idem, p. 386.

¹²⁵ Idem, p. 381.

¹²⁶ Idem, p. 386.

Assim, a experiência de Deodato ao visualizar o sujeito absorto na contemplação dos próprios calçados nos permite notar certa similitude entre o conto russo e a narrativa machadiana aqui mencionada. Além da feição dramática – relacionada diretamente a um elemento da *toilette*, presente em ambos os textos – é possível apontarmos certas condições que aproximam o transeunte machadiano do pobre escrevente de Gogol. Tanto um como o outro padeciam muitos infortúnios: Akákievitch mal conseguia se alimentar e o passante machadiano, como explica o próprio narrador, “fora vítima de grandes reveses”. Ainda assim, os dois personagens encontram, na indumentária, contentamento capaz de desvanecer as demais adversidades. Indumentária particular, cabe sublinhar; capaz de lhes indicar notabilidade e distinção social.

Deste modo, torna-se possível imaginarmos que não apenas o capote, no caso de Akákievitch, mas também os sapatos, no episódio machadiano, deixam de ser apenas elementos do vestuário para se transformarem em algo equivalente à “alma exterior” de seus possuidores. Tais objetos, nas circunstâncias observadas, tornam-se os responsáveis por devolver a vida àqueles que os portam, garantindo-lhes visibilidade e importância social. Esta última conjuntura, vale ressaltar, sendo “aceita”, de certo modo, apenas pelo escritor russo. Isto porque, observa-se que o contentamento de Akákievitch frente ao capote é visto com compaixão por Nikolai Gogol, que se apieda do miserável funcionário. Ao passo que, em Machado, a distribuição dos calçados feita por Deodato só pode ser considerada um gesto de escárnio, tendo em vista o baixíssimo valor atribuído, pelo escritor, aos personagens cuja maior satisfação se encontra, justamente, no brilho e distinção da *toilette*.¹²⁷

¹²⁷ Ao analisarmos a narrativa de “Último Capítulo”, é possível observarmos ainda o modo como o tom pessimista, que segundo os críticos permeia a literatura machadiana, repercute significativamente no conto referido. Todas as desventuras por que passa Deodato indicam claramente a visão de Machado acerca da “vida má e madrasta”. As descrições do personagem trazem todo o tempo a tristeza e desencanto, que determinam, igualmente, a atmosfera negativa. Mas talvez, nenhum dos elementos desta narrativa contribua melhor para criar esta tensão do que as botas e sapatos novos oferecidos por Deodato em testamento. Ao concluir que frente às dificuldades, o melhor a fazer é adquirir um novo par de calçados, o personagem ridiculariza a própria vida, confirmando, finalmente, que contra suas “maldades” não se pode lutar. Assim, ao presentear os outros com os objetos em questão, o narrador declara que o desprezo é a melhor resposta a uma existência sofrida.

Neste sentido, a apreensão de acepções tão diversas e relevantes envolvendo menções ao vestuário nos permite compreender, primeiramente, o alcance e a importância deste tema. De outro modo, as análises acerca das representações ficcionais da indumentária, a partir de romancistas como Balzac, Zola e Gogol, revelam argumentos valiosos para o entendimento posterior das menções de mesmo caráter presentes nas obras de Machado de Assis. Assim, ao observarmos as referências à indumentária, existentes em textos do romancista brasileiro, será possível observarmos elementos, desta natureza, recobertos por sentidos tão enredados como aqueles observados até aqui.

Capítulo 3

O desenho da *toilette* na ficção machadiana

As menções aos elementos do vestuário e adorno encontram-se fartamente presentes na extensa produção literária de Machado de Assis. Tais referências à *toilette* podendo ser observadas não apenas em inúmeros títulos de suas obras, como “A mão e a luva”¹²⁸, “Os deuses de casaca”¹²⁹, ou “Capítulo dos chapéus”¹³⁰, mas também no desenrolar das próprias narrativas, nas quais muitas vezes reincidentem menções deste caráter.

Referências desta natureza, cabe mencionar, não passaram despercebidas para a crítica. A soma destes elementos recebe de Eugênio Gomes, em publicação de 1958, a designação de “microrealismo”¹³¹ (e, em um outro momento, de “metafísica das coisas”). Algumas décadas mais tarde, importantes observações feitas, precisamente pelo crítico, são retomadas e analisadas por nomes como Raymundo Faoro¹³² e Alfredo Bosi¹³³. Finalmente, a representação ficcional do vestuário, na literatura machadiana, é alvo de considerações da estudiosa Gilda de Mello e Souza¹³⁴, cujas notas sobre o tema, assim como as demais, nos permitem compreender mais profundamente características do estilo e pensamento de nosso maior romancista.

Evidentemente, os exemplos assinalados não esgotam os debates críticos acerca da indumentária na ficção de Machado de Assis. Demais autores¹³⁵ detiveram-se em observações envolvendo elementos da *toilette* retratados pelo escritor, com destaque para as análises suscitadas pela farda de Jacobina no conto “O espelho”¹³⁶. Todavia, ainda que não representem a soma total destas reflexões, os textos de Eugênio Gomes, Raymundo Faoro,

¹²⁸ Assis, Machado de. *A mão e a luva*, in Op. cit., p. 197.

¹²⁹ Assis, Machado de. “Os deuses de casaca”, in Op. cit.

¹³⁰ Assis, Machado de. “Capítulo dos chapéus”, in Op. cit. p. 401.

¹³¹ Eugênio Gomes. “O microrealismo de Machado de Assis”, in *Machado de Assis*, Ed. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1958.

¹³² Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Ed. Globo, São Paulo, 2001.

¹³³ Bosi, Alfredo. *Machado de Assis – O enigma do olhar*. Ed. Ática, São Paulo 1999.

¹³⁴ Souza, Gilda de Mello e. “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, in *A idéia e o figurado*. Duas Cidades, Ed. 34, São Paulo, 2005.

¹³⁵ Cf. Bello, José Maria. “Os últimos romances e os contos”, in *Retratos de Machado de Assis*. Editora A Noite, Rio de Janeiro, s/d; Meyer, Augusto. “O espelho”, in *Machado de Assis*. Edição da Organização Simões, Rio de Janeiro, 1952.

¹³⁶ Assis, Machado de. Op. cit.

Alfredo Bosi e Gilda de Mello e Souza, apontados anteriormente, apresentam, sem dúvida, o conjunto mais essencial de escritos sobre o tema, sendo por isso analisados adiante mais detalhadamente.

3.1 Eugênio Gomes

“Escritor correto e diminuído”. A definição, conferida a Machado de Assis pelo contemporâneo Raul Pompéia, é o mote para reflexões mais detalhadas de Eugênio Gomes¹³⁷ sobre o caráter das composições do romancista de *Memórias Póstumas*. Neste sentido, como aponta o último crítico, o termo “diminuído” assinala, em especial, o estilo machadiano de apreensão da realidade através do cultivo de minúcias particulares e expressivas. Estas últimas, permitindo ao escritor observar, a partir de ângulos peculiares, aspectos variados da vida e do mundo de seus personagens.

Tal feição do estilo machadiano – o gosto pelo pormenor e pelas minudências – remete-nos ainda, vale lembrar, ao conceito de “paradigmas indiciários”, analisado por Carlo Ginzburg em *Mitos, Emblemas e Sinais*¹³⁸. Assim, por meio do conceito assinalado, o autor analisa a existência de pequenos, e por vezes irrelevantes elementos, que ao serem observados cuidadosamente podem revelar muito sobre as características do “todo” ao qual pertencem. A técnica pautada na observação destes dados “menores” foi desenvolvida, como esclarece Ginzburg, por Giovanni Morelli, italiano que, ainda no século XIX, fazia uso deste método para a identificação de quadros de autoria incerta. Assim, ao investigar a verdadeira procedência de uma obra, Morelli esclarece:

(...) é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros (...) Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos dos pés e das mãos (...).¹³⁹

¹³⁷ Gomes, Eugênio. Op. cit.

¹³⁸ Ginzburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Tradução de Federico Carotti. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

¹³⁹ Idem, p. 144.

De modo análogo, Ginzburg verifica a relevância da observação dos pormenores nos trabalhos de figuras diversas como o detetive Sherlock Holmes – personagem de Conan Doyle – e Sigmund Freud, responsável pelo desenvolvimento da psicanálise no século XX. Deste modo, tanto a perspicácia de Holmes – ao interpretar pegadas na lama ou cinzas de cigarro –, como o método de pesquisa freudiano – “centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” – demonstram que “pistas, talvez infinitesimais, permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”.¹⁴⁰

Tal importância relativa às minudências é também constatada, como já assinalado, pelo escritor Machado de Assis. Como assinala, acerca do tema, o próprio romancista:

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto.
141

Assim, os mais diversos pormenores, retratados em narrativas machadianas, são distinguidos, por Eugênio Gomes, a partir da terminologia “microrealismo”. Neste sentido, ainda que a denominação do crítico assinale de modo acertado a dimensão dos artefatos, caberia ressaltarmos apenas certa inadequação do termo “realismo” aplicado a estas circunstâncias. Isto porque, ao retratar o “mínimo e o escondido”, Machado de Assis acaba, muitas vezes, atribuindo a insignificantes elementos considerável valor, revestindo-os de certo sentido hiperbólico. Deste modo, se os objetos são apresentados sob um ângulo que lhes proporciona uma aparência maior, tais elementos deixam de ser representantes imediatos de sua realidade.

Sobre este tema, seria importante frisar ainda a recusa explícita de Machado de Assis aos princípios da escola realista mais tradicional, cujo horizonte era, precisamente, o de caracterizar com a máxima fidelidade o ambiente à sua volta. Assim sendo, o romancista brasileiro recriminará, neste estilo, o tom carregado das tintas, “a reprodução fotográfica e

¹⁴⁰ Idem, p. 150.

¹⁴¹ Assis, Machado de. Apud. Gomes, Eugênio. Op. cit

servil das coisas mínimas e ignóbeis”¹⁴². O fragmento destacado compõe justamente uma das críticas mais contundentes feitas por Machado de Assis à escrita realista convencional. Nesta última, intitulada “Eça de Queirós: O primo Basílio”, Machado chega a ironizar o estilo excessivamente descritivo, com vistas à reprodução exata da “realidade”, empregado por escritores “rigorosamente realistas”.

Nomenclaturas à parte, observa-se que o próprio crítico compreende o papel mais expressivo destes pequenos componentes na prosa machadiana. Estes últimos figurando não de forma mimética, mas sim emblemática, num processo em que simples objetos, ou mesmo episódios circunstanciais, permitem ao escritor revelar características encobertas da sensibilidade e pensamento de seus personagens. Como assinala Eugênio Gomes:

As dissimulações do espírito ou da alma humana, propriamente, [Machado] captava-as com extraordinária finura, quase sempre através daquele tipo de microrealismo psicológico que, na literatura universal, encontrou em Cervantes e Shakespeare os seus mais sagazes intérpretes, um e outro inexcedíveis na arte de produzir efeitos excepcionais com o pormenor imprevisto ou simplesmente gradativo, em determinado momento.¹⁴³

Deste modo, ao analisar exemplos de miudezas e particularidades, retratadas pelo romancista brasileiro, Eugênio Gomes destaca, a partir da narrativa de Brás Cubas, uma cena em especial. Esta última – ocorrida nos momentos precedentes à ruptura do noivado de Cubas – revela, como aponta o crítico, o progresso do método machadiano. Tal avanço de técnica permitindo ao escritor, de maneira primorosa, concentrar toda a atmosfera deste instante nos mais ínfimos gestos e elementos. Assim, narra Brás Cubas:

Virgília afastou-se e foi sentar-se no sofá. Eu fiquei algum tempo a olhar para os meus próprios pés. Devia sair ou ficar? Rejeitei o primeiro alvitre, que era simplesmente absurdo, e encaminhei-me para Virgília, que lá estava sentada e calada. Céus! Era outra vez a fresca, juvenil, florida Virgília. Em vão procurei no rosto dela algum vestígio de doença; nenhum havia; era a pele fina e branca de costume.

¹⁴² Machado de Assis. “Eça de Queirós: O primo Basílio”, in Op cit., p. 904.

¹⁴³ Gomes, Eugênio. Op. cit., p. 53.

— Nunca me viu? perguntou Virgília, vendo que a encarava com insistência.

—Tão bonita nunca.

Sentei-me, enquanto Virgília, calada, fazia estalar as unhas. Seguiram-se alguns segundos de pausa. Falei-lhe de cousas estranhas ao incidente; ela, porém não me respondia nada, nem olhava para mim. Menos o estalido, era a estátua do Silêncio. Uma só vez me deitou os olhos, mas muito de cima, soerguendo a pontinha esquerda do lábio, contraindo as sobrancelhas ao ponto de as unir; todo esse conjunto de cousas dava-lhe ao rosto uma expressão média, entre cômica e trágica.

Havia alguma afetação naquele desdém; era um arrebique do gesto. Lá dentro ela padecia, e não pouco, – ou fosse mágoa pura ou só despeito; e porque a dor que se dissimula dói mais, é mui provável que Virgília padecesse em dobro do que realmente devia padecer. Creio que isso é metafísica.¹⁴⁴

Assim, observa-se, através do último excerto, que o desinteresse de Virgília – mesmo forjado, na opinião do narrador – é construído a partir de minúcias particulares da expressão fisionômica. As palavras, quase inexistentes na ocasião, não dizem o suficiente. É preciso atentar para o microscópico da cena – como o faz o próprio Brás –, seus imperceptíveis detalhes, para captarmos a direção, sinuosa, dos planos de Virgília. De tal modo que adiante, ao concretizar-se, de fato, o rompimento – Virgília escolhe Lobo Neves como marido – é possível recordarmos o recado determinado pelo olhar e o estalido solitário das unhas de Virgília.

De outro modo, a sutileza com que o romancista retrata determinados pormenores contribuirá, como destaca Eugênio Gomes, para realçar a delicadeza de um dado momento psicológico, particularmente embaraçoso. Tomemos, semelhantemente ao crítico, a situação de quem procura concentrar suas idéias, ou disfarçar suas reações mais íntimas fixando os olhos em algum ponto. Olhar para os bicos dos sapatos nestas circunstâncias é gesto comum – não só para os contemporâneos de Machado, como assinala Eugênio Gomes, mas para as pessoas, de modo geral. Reflexos deste hábito são observados notadamente na prosa machadiana, permitindo ao romancista, mais uma vez, captar através do pormenor o essencial de um determinado instante. Como se observa, em particular, na passagem de *Iaiá Garcia*¹⁴⁵, selecionada pelo crítico:

¹⁴⁴ Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, in Op. cit., p. 560.

¹⁴⁵ Assis, Machado de. *Iaiá Garcia*, in Op. cit., p. 391.

Jorge parecia acanhado, e Estela triste. Posto houvesse enxugado as lágrimas, Estela tinha o rosto desfeito e murchos os belos olhos. Jorge não ousava olhar para a mãe nem para Estela; olhava para a ponta dos botins, onde ficara um pouco de calça do parapeito; tinha as mãos nas costas e estava arrimado a um portal. Valéria reparou na atitude dos dous, mas como possuía a qualidade de dissimular as impressões, não alterou nem o gesto nem a voz.¹⁴⁶

Desta maneira, nota-se, a partir do último excerto, que o penoso constrangimento de Jorge é construído, sobretudo, através do ato quase imperceptível de olhar para os próprios calçados. A “curiosidade estreita” do observador revela-nos, outra vez, por meio da minudência, a emoção exata de um determinado instante.

Finalmente, o gosto machadiano pelas minúcias em si mesmas poderá ser verificado, de acordo com Eugênio Gomes, através de um dos excertos de “D. Benedita – um retrato”¹⁴⁷, conto pertencente ao livro *Papéis Avulsos*¹⁴⁸. Assim, na narrativa em questão, observamos a jovem senhora, cujo nome dá título à narrativa, se curvar para apanhar um alfinete:

O alfinete caiu no chão, ela [D. Benedita] abaixou-se a apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando acontece-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela e viu o que era: era um roidinho de barata.¹⁴⁹

A partir do fragmento assinalado, avalia o crítico:

Quem não houver lido o conto julgará que essa ínfima descoberta carece inteiramente de importância ou mesmo de significação, mas a verdade é que o roidinho de barata aborreceu seriamente D. Benedita, deixando-a indignada, o que é compreensível dada a repercussão de qualquer fato desta natureza no “piccolo mondo” de uma vida doméstica.¹⁵⁰

De fato, a narrativa machadiana assinalada apresenta usos extraordinários de pormenores expressivos. O último excerto, distinguido por Eugênio Gomes representa, na verdade, apenas um dos instantes de uma longa cena, na qual desenhos de minúcias

¹⁴⁶ Idem p. 413.

¹⁴⁷ Idem. Op. cit.

¹⁴⁸ Idem. Op. cit.

¹⁴⁹ Idem, Op. cit., p. 310.

¹⁵⁰ Gomes, Eugênio. Op. cit., p. 57.

aparecem sucessivamente. Entre estas últimas podendo notar-se, desde já, a menção dirigida à chinela de D. Benedita, artefato do vestuário de natureza semelhante àquele avistado pelos olhos de Jorge, em *Iaiá Garcia*. Neste sentido, além das chinelas da jovem senhora e dos botins do acanhado personagem, Machado irá se deter, igualmente, na apresentação de elementos da indumentária como o roupão de D. Benedita, chegando a visualizar, inclusive, as rendas e babadinhos de que se compõe a derradeira peça. Tais minudências do traje doméstico assumindo, como as demais, significados valiosíssimos para o entendimento mais profundo do conto reportado.

Deste modo, a expressiva relevância das referências à *toilette*, presentes nesta última trama, permitiram-nos traçar – ao lado dos pontos já assinalados por Eugênio Gomes – considerações mais detalhadas acerca dos usos e sentidos do vestuário ficcional apresentado pelo romancista brasileiro ¹⁵¹. Ao examinarmos os pormenores envolvidos na exposição dos trajes de D. Benedita, deparamo-nos com sentidos e circunstâncias notáveis dentro do processo de caracterização desta particular personagem.

Neste sentido, observamos, desde o início do conto, a desproporção entre o tratamento meticuloso destinado às ações e às pessoas e a insignificância que de fato possuem, o que resulta em um jogo irônico alimentado por essa diferença de grandezas. O “retrato” a que se propõe o narrador tem como sujeito Dona Benedita, cuja trivialidade do próprio nome contrasta com o propósito de historiar a sua existência, suas tristezas conjugais, seus projetos de casamento para a filha mais velha, seus afetos e valores. Assim, a extensa discussão inicial sobre a verdadeira idade da personagem retratada, às várias menções às festas de aniversário sucessivas, datas, números de convivas à mesa, a cerimônia de trinchar o peru, desde os primeiros parágrafos, surgem como um dos pólos de contraste entre fatos, sentimentos, pessoas e destinos de uma mediania evidente e os

¹⁵¹ As análises referentes aos contos machadianos da segunda fase foram realizadas, inicialmente, através do Projeto de Iniciação Científica/CNPq intitulado, “A metafísica das coisas nos contos de Machado de Assis”. Neste último, desenvolvido entre os anos de 2003 e 2005, junto ao Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, e sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas, foi possível identificarmos os primeiros sentidos concernentes às menções à indumentária presentes em contos da maturidade do escritor. Para este fim, estipulamos como corpus para o Projeto três livros de contos da segunda fase da produção de Machado de Assis: *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias Histórias* (1896). Tais investigações nos permitiram um primeiro contato com o intrincado simbolismo do vestuário ficcional machadiano, possibilitando-nos identificar, através dos significados mais específicos relacionados a cada uma das peças, características comuns às diversas menções desta natureza, presentes na obra do escritor.

recursos estilísticos do narrador, que simula importância para cada incidente ou fala.¹⁵² Através deste artifício por contraste ou antítese, a insignificância dos valores de Dona Benedita torna-se mais bem acusada.

Um outro traço forte dessa caracterização pode ser notado em uma passagem em que o narrador se propõe a descrever a mobília de um dos cômodos da casa:

Deixemo-las almoçar à vontade [D. Benedita e a filha]; descansemos nessa outra sala, a sala de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados.¹⁵³

A interpretação do fenômeno é dada no final do conto, com o surgimento dessa figura sobrenatural que pronuncia o próprio nome, Veleidade, e ao mesmo tempo o vício fundamental do caráter de D. Benedita. Tal conclusão já está ilustrada fartamente em todas as peripécias do conto. Com efeito, a inconseqüência será o destino de todos os projetos formulados ou iniciados pela protagonista, e, portanto, ela se reflete nos sucessivos atos de mobiliar a casa.

Ao tratar sobre a *toilette* da personagem – nosso objeto primordial de análise –, notamos como algumas menções são particularmente notáveis e participam plenamente das observações feitas acima. No início do capítulo II, que corresponde cronologicamente ao dia seguinte ao do almoço de aniversário, Dona Benedita se propõe a escrever ao marido

¹⁵² Entre os recursos estilísticos referidos é possível notarmos, primeiramente, o modo como Machado de Assis estende determinadas cenas – absolutamente triviais – com o intuito de atribuir-lhes importância e distinção. Além disso, o romancista busca, nos setores e espaços consagrados da sociedade, elementos que indiquem solenidade ao instante retratado. Em uma destas ocasiões, ao narrar, demoradamente, o momento de trincar o peru, Machado se vale de uma figura religiosa (o cônego), o qual, a certa altura, parece munido de profundo conhecimento científico (“a anatomia do animal”). Cabe ressaltar, evidentemente, que tanto a figura do cônego como seu suposto conhecimento não possuem, naquele cenário, a importância indicada. Esta última, forjada notavelmente pelo escritor, deve ser capaz de enredar apenas o leitor mais desavisado. A cena referida é, assim, narrada pelo romancista: “O cônego levanta-se para trincar o peru. D. Benedita acatava esse uso nacional das casas modestas de confiar o peru a um dos convivas, em vez de o fazer retalhar fora da mesa por mãos servis, e o cônego era o pianista daquelas ocasiões solenes. Ninguém conhecia melhor a anatomia do animal, nem sabia operar com mais presteza. Talvez – e este fenômeno fica para os entendidos – talvez a circunstância do canonicato aumentasse ao trinchante, no espírito dos convivas, uma certa soma de prestígio, que ele não teria, por exemplo, se fosse um simples estudante de matemáticas, ou um amanuense de secretaria. Mas, por outro lado, um estudante ou um amanuense, sem a lição do longo uso, poderia dispor da arte consumada do cônego? É outra questão importante”. (Assis, Machado de. Op. cit., p. 308)

¹⁵³ Idem, p. 312.

ausente e separado dela para todos os efeitos. O projeto da carta, imediatamente, é abandonado ou retardado. Antes de iniciar a descrição do físico de Dona Benedita, o narrador detém-se sobre a sua indumentária:

Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, um roupão de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862, no mesmo dia do aniversário, 19 de setembro, convidou a leitora a observar-lhe as feições.¹⁵⁴

Logo a seguir:

Creio que é bastante ver o modo por que ela compõe as rendas e os babadinhos do roupão para compreender que é uma senhora pichosa, amiga do arranjo das cousas e de si mesma. Noto que rasgou agora o babadinho do punho esquerdo, mas é porque sendo também impaciente, não podia mais “com a vida deste diabo”. Essa foi a sua expressão, acompanhada logo de um “Deus me perdoe!” que inteiramente lhe extraiu o veneno. Não digo que ela bateu com o pé, mas advinha-se por ser um gesto natural de algumas senhoras irritadas. Em todo caso a cólera durou pouco mais de um minuto. D. Benedita foi à caixinha de costura para dar um ponto no rasgão, e contentou-se com um alfinete. O alfinete caiu no chão, ela abaixou-se a apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando aconteceu-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela e viu o que era: era um roidinho de barata. Outra raiva de D. Benedita porque a chinela era muito galante e fora-lhe dada por uma amiga do ano passado. Um anjo, um verdadeiro anjo! D. Benedita fitou os olhos irritados no sinal branco; felizmente a expressão bonachã deles não era tão bonachã que se deixasse eliminar de todo por outras expressões menos passivas, e retomou o seu lugar. D. Benedita entrou a virar e revirar a chinela, e a passá-la de uma para outra mão, a princípio com amor, logo depois maquinalmente, até que as mãos pararam de todo, a chinela caiu no regaço, e D. Benedita ficou a olhar para o ar, parada, fixa. Nisto o relógio da sala de jantar começou a bater horas. D. Benedita logo às primeiras duas estremeceu:

Jesus! Dez horas!

E, rápida, calçou a chinela, consertou depressa o punho do roupão, e, dirigiu-se à escrivaninha, para começar a carta.¹⁵⁵

A longa passagem acima citada – cujo breve fragmento foi assinalado, previamente, por Eugênio Gomes – permite-nos várias considerações. Constata-se, sem

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁵ Idem, p. 310, 311.

dúvida, presente neste conto de Machado de Assis, aquilo que Erich Auerbach,¹⁵⁶ em sua análise do romance *Pai Goriot* de Balzac, definia como sendo “a harmonia que existe entre a personagem da ficção e o seu meio” – tal circunstância já analisada, anteriormente, a partir do exame da *toilette* balzaquiana, em *Ilusões Perdidas*¹⁵⁷. Assim, aos elementos do vestuário de Dona Benedita e às interrupções no processo de mobiliar a sua sala de visitas (do mesmo modo como aos móveis da sala de jantar da pensão Vauquer, no romance de Balzac) pode-se aplicar a mesma conclusão de Auerbach:

A descrição completa até o ponto em que a examinamos, dirige-se à imaginação do leitor, às lembranças que ele pode ter de pessoas e meios análogos; a tese da “unidade de estilo” do meio, que inclui as pessoas que evoluem nele, não é estabelecida racionalmente, mas apresentada como um fato que se impõe aos sentidos diretamente, de um modo puramente sugestivo, sem prova.¹⁵⁸

O roupão de cambraia, a chinela, as renda e a mobília desempareirada exprimem a verdade de sua proprietária, participam e reforçam essa “unidade” referida por Auerbach, e semelhante correlação se baseia numa evidência, ou numa analogia cuja demonstração permanece implícita. No entanto, a longa passagem citada permite também esclarecer distinções. Machado de Assis, o autor de “Eça de Queirós: O Primo Basílio”¹⁵⁹, mantém com a tradição da descrição romanesca do meio físico uma distância que o diferencia de seus predecessores. Assim, sentimos no conto “D. Benedita” uma economia e concisão no trato dessa questão muito distinta das enumerações descritivas, por exemplo, na própria passagem balzaquiana escolhida e citada por Auerbach. Em Machado de Assis, a profusão dos traços caracterizadores do meio é trocada pela escolha criteriosa de uns poucos elementos materiais mais sugestivos, de modo a suprimir detalhes desnecessários à trama. O roupão com babados de “D. Benedita” situa fortemente sua possuidora num meio preciso e denota-lhe o caráter. Sem dúvida. Mas existe uma vontade deliberada de

¹⁵⁶ Auerbach, Erich. “A mansão de la Molle”, in *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

¹⁵⁷ Cf. p. 29, 30 e 31 do presente trabalho.

¹⁵⁸ Auerbach, Erich. Op. cit., p. 421.

¹⁵⁹ Assis Machado de. Op. cit.

renunciar à extensão desses recursos, de limitar a um ou dois substantivos, poderosos, esse papel.

A passagem de “D. Benedita”, citada acima, revela ainda outros usos expressivos dos elementos de vestuário, talvez mais significativos. Deparamos aqui, com efeito, com um notável processo de diminuição progressiva dos objetos visualizados, até atingir a sua dimensão microscópica, no episódio do conserto do roupão. A visualização parte de um adereço, em si mesmo insignificante e frívolo, e desce, literalmente ao nível do soalho, onde será revelado o menor dos pequenos objetos que compõem esse todo ínfimo: o ponto branco deixado pelo inseto na extremidade da chinela. É interessante notar que esse microcosmo que os olhos de D. Benedita surpreendem, tendo como consequência pequenos dissabores pela avaria no objeto de estimação, a chinela, interpõe-se como obstáculo ou interrupção daquilo que seria a ocupação grave e primeira de D. Benedita, a correspondência conjugal projetada, embora, ela própria, sendo apenas um rol de ninharias. Assim, a escala de grandeza de um mede a importância do outro.

A soma dos últimos elementos, ainda que não contrariando a idéia de um “meio” coerente, proposta pela visão do realismo de Auerbach, exerce ainda outras funções na ficção de Machado de Assis, com toda evidência. O vestuário não é apenas indício, ou manifestação palpável de uma realidade mais profunda, dissimulada, e que diz respeito àquele que o traz – como notado, por exemplo, em algumas das referências balzaquianas de *Ilusões Perdidas*. Isto significa que, ao observarmos de modo desprevenido o cuidado de Dona Benedita com a própria *toilette*, é possível que acreditemos, verdadeiramente, na dedicação e comprometimento da jovem senhora. Através de pequenos comentários – como a denominação inicial, “uma senhora pichosa, amiga do arranjo das cousas e de si mesma” –, somos induzidos a crer na seriedade das ações desta protagonista. Neste sentido, Machado cria algo que talvez possamos nomear como “meio aparente”. Ao tratar especificamente sobre os elementos da indumentária de D. Benedita, o escritor simula a existência de um ambiente em que os objetos e as atitudes “adquirem” gravidade e importância.

Ainda sob este aspecto, o modo como Machado retrata os elementos da indumentária desta personagem proporciona a estes objetos uma aparência significativa (os

babadinhos do roupão, a chinela muito galante). Esta “relevância” do vestuário acaba se estendendo à própria figura de D. Benedita, fazendo com que ambos, a personagem e seus objetos, pareçam conviver, harmoniosamente, desfrutando do mesmo grau de prestígio. Contudo, cabe notar que toda a passagem é permeada por profunda ironia. Observando cuidadosamente, podemos compreender que, na verdade, Machado retrata o mundo das coisas insignificantes, as quais, neste conto, criam o “meio” adequado a uma personagem também ínfima. Assim, por mais que o roidinho de barata seja, de certa maneira, tratado com solenidade – o inseto tem como alvo uma chinela graciosa, presente de uma amiga de Dona Benedita –, tal acontecimento não desfruta, efetivamente, de grande importância ou consideração.

Deste modo, a “unidade de estilo do meio” existente entre D. Benedita e os elementos da indumentária ocorre não de modo evidente, mas implícito, com o escritor dizendo o contrário do que se quer dar a entender.

Cria-se, deste modo, o contraste entre a essência e a aparência desta singular personagem, tema observado pelo crítico Alfredo Bosi ¹⁶⁰:

A veleidade de mostrar sentimentos profundos de amizade e de amor embala D. Benedita em um vaivém de enleios e enleios que se esvaem. Na verdade, tais “sentimentos” não são indispensáveis à sobrevivência de D. Benedita; por isso ardem e morrem como fogo fátuo. O retrato dessa dama do Segundo Império, um dos mais imponderáveis que já escreveram em nossa língua, colhe a espuma efervescente de uma alma que não conhece outra dimensão além da superfície. (...) O comportamento da interessante senhora alinhava sensações finitas, rápidas, e que só por isso parecem intensas. ¹⁶¹

Observa-se assim, que a “unidade” julgada inicialmente – na qual proprietária e objeto sugerem uma harmonia valorosa – corresponde apenas a uma armadilha, capaz de enredar o leitor menos atento. Crer nesta primeira “unidade” é crer na “aparência” de D. Benedita. Para que a “essência” da personagem seja alcançada, é preciso notar a verdadeira relação existente entre as coisas – no caso, o roupão, a chinela, os alfinetes –, e sua possuidora.

¹⁶⁰ Alfredo Bosi, Op. cit.

¹⁶¹ Idem, p. 103.

Circunstâncias semelhantes, vale mencionar, são também observadas na narrativa de “O alienista”¹⁶², conto de abertura de *Papéis Avulsos*. Tal narrativa apresenta como personagem principal Dr. Simão Bacamarte. Este último, homem de meia idade, tem no estudo da ciência seu emprego único. A certa altura decide dedicar-se, exclusivamente, à observação dos fenômenos da loucura. Envolvido neste propósito, o médico se beneficia de sua posição social para impor a toda a população seus diagnósticos, sempre controversos, acreditando ter ainda o direito de recolher todos aqueles que julgasse, pelas razões mais contraditórias, apresentar qualquer sinal de insanidade. Se não bastasse o uso indevido de sua colocação social, Dr. Bacamarte recebe ainda vantagens econômicas através do suposto tratamento destes doentes. Assim, movido pela obsessão de desvendar os segredos da loucura, o personagem acaba evidenciando que, ao lado de seu “interesse científico”, também caminham o proveito econômico e a vaidade da distinção social.

Deste modo, a partir das noções expostas anteriormente, torna-se possível dizer que Simão Bacamarte, na realidade, encena o papel de um cientista, não passando nunca da mera caricatura de um “sábio”. Compreender esta questão nos permite interpretar com maior segurança outros aspectos relativos à narrativa, como as menções ao vestuário presentes no desenrolar desta trama. Neste sentido, nota-se aqui, igualmente, o uso profundamente vantajoso destes pequenos elementos. Assim, nos deparamos com a mais representativa referência à indumentária deste singular personagem:

Um amplo chambre de damasco, preso à cintura por um cordão de seda com borlas de ouro (presente de uma Universidade) envolvia o corpo majestoso e austero do ilustre alienista. A cabeleira cobria-lhe uma extensa e nobre calva adquiridas nas cogitações cotidianas da ciência. Os pés, não delgados e femininos, não graúdos e mariolas, mas proporcionados ao vulto, eram resguardados por um par de sapatos cujas fivelas não passavam de simples latão. Vede a diferença: - só se lhe notava luxo naquilo que era de origem científica, o que propriamente vinha dele trazia a cor da moderação e da singeleza, virtudes tão ajustadas à pessoa de um sábio.¹⁶³

¹⁶² Assis, Machado de. “O alienista”, in Op. cit., p. 253.

¹⁶³ Machado de Assis, Op. cit. p 286.

Assim, neste último excerto é preciso observar, primeiramente, que em toda a exposição do narrador não há senão uma grande armadilha – semelhante àquela assinalada a partir de trama de “D. Benedita”. Deste modo, Machado faz uso de uma sutil ironia, concedendo ao médico, apenas aparentemente, a insígnia de “sábio”. Neste sentido podemos destacar o comentário feito pelo narrador ao observar a ostentação do chambre de damasco trazido por Bacamarte: “só se lhe notava luxo naquilo que era de origem científica (...)”. Um olhar distraído pode supor a existência de uma “justificativa” para o comportamento do alienista, visto que o chambre lhe fora dado pela própria universidade. No entanto, trata-se, como mencionado anteriormente, de uma colocação extremamente irônica, em que Machado “denuncia” a verdadeira natureza do personagem: um homem vaidoso encenando o papel de cientista.

Tal constatação nos permite ainda compreender que neste caso, a vestimenta de Bacamarte funciona como um artifício para a construção de sua figura social. Assim, a *toilette* aqui trabalha como uma espécie de “máscara” que confere ao personagem maior credibilidade em sua “representação”.

E deste modo, nota-se como as referências à *toilette* de Dona Benedita e Simão Bacamarte permitem-nos delinear considerações intrigantes e complexas. Tais alusões possibilitando-nos ainda reconhecer a atenção particular conferida por Machado de Assis a estes objetos. Tal predileção machadiana é distinguida, precisamente, por Eugênio Gomes, que além de apontar a presença destes elementos em meio ao universo de minúcias do escritor, irá apresentar considerações mais detalhadas sobre os usos e significados de outros artefatos do vestuário na prosa de nosso romancista.

Neste sentido, ao analisar o tema da indumentária ficcional, em particular, Eugênio Gomes detém-se, primeiramente, em observações envolvendo usos mais longínquos destes objetos. Neste sentido, torna-se interessantíssimo notar, em especial, os apontamentos do crítico – feitos a partir de comentários de Oscar Wilde –, acerca das representações dramáticas do vestuário desenhadas por escritores como William Shakespeare. Este último, ao colocar em cena objetos tão emblemáticos como o lenço de

Desdêmona, em *Otelo*¹⁶⁴, abrirá, como destaca Eugênio Gomes, um novo campo de significações e valores destinados a estes elementos.

A tendência à exploração deste pitoresco simbolismo recebe ainda, como assinala o crítico, grande estímulo após certa altura do século XIX. A partir deste momento, representações precursoras da *toilette* – como a observada, previamente, a partir do escritor inglês – dividirão espaço com os retratos e menções à indumentária engendrados por romancistas como Honoré de Balzac. Neste sentido, as análises já apresentadas aqui sobre as referências à *toilette*, presentes em *Ilusões Perdidas*, nos permitiram observar alguns dos sentidos envolvendo tais objetos. Demais significados são apontados justamente por Eugênio Gomes, que assinala ainda o modo como menções deste caráter, feitas pelo romancista francês, repercutem, mais tarde, notadamente na prosa de Machado de Assis. Assim, assinala o crítico:

Em Balzac, [a *toilette*] revestiu-se de um cunho sociológico mais compatível com as tendências do homem do século, que o romancista dividiu em três categorias gerais: o homem que trabalha, o homem que pensa e o homem que não faz nada. E, como a vida elegante era o centro de suas cogitações, Balzac tinha um olho agudíssimo para a observação da moda e do comportamento do homem como um animal social. Ironicamente, embora, analisando a fisiologia dos costumes, dava o romancista a impressão de um Cuvier que, em vez de ossos, dispusesse principalmente de vestuários para estudar a formação psicológica do “homo societas”. Através de curiosíssimas monografias, baseou sua concepção romanesca da sociedade, com formidável influência sobre a literatura universal, em algumas idéias que foram cristalizadas em várias e interessantes máximas: “o homem se veste antes de agir, de falar, de caminhar, de comer; as ações que pertencem à moda, a presença pessoal, a conversação, etc. não são mais do que conseqüências da nossa *toilette*”. “Vestida de um *peignoir* ou preparada para um baile, uma mulher é bem outra: direi duas mulheres”. “O traje é como um *enduit*, coloca tudo em relevo, e a *toilette* foi inventada antes para fazer sobressair as vantagens corporais do que esconder as imperfeições”. São reflexões que, evidentemente, nenhum romancista urbano podia desprezar...

Em suma, com as suas teorias pseudo-filosóficas sobre a moda, e mais detidamente, sobre a *toilette*, que definiu como uma expressão da sociedade, Balzac teve discípulos em toda parte, e um deles foi o romancista de *Helena*. De fato, Machado de Assis era o escritor brasileiro de seu tempo que mais se preocupava com o que Balzac chamava de

¹⁶⁴ Shakespeare, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre, L&PM, 2006.

metafísica das coisas, e coisas relacionadas com a vida social, especialmente no que diz respeito à *toilette*.¹⁶⁵

Assim, a partir do último excerto notam-se as semelhanças na atenção destinada pelos dois escritores às representações de elementos da indumentária e adorno. Mesmo não sendo possível observarmos nos textos machadianos sentidos idênticos àqueles conferidos, por Balzac, aos elementos do vestuário – o escritor brasileiro não aplica à *toilette* uma apreciação sociológica tão aguda como a realizada pelo romancista francês¹⁶⁶ –, não podemos negar o particular interesse de ambos os escritores pelas menções aos trajes de seus personagens.

Tais componentes da *toilette* sendo recobertos, também em Machado, por significados que ultrapassam apenas uma eventual tentativa de caracterização destes objetos – como foi possível notar por meio da análise destinada aos trajes de Dona Benedita. Deste modo, como destaca Eugênio Gomes, Machado de Assis buscará apresentar, primordialmente, os sentidos, idéias e sentimentos envolvidos na parceria entre os homens e as coisas, assimilando, a seu modo, a pitoresca metafísica de Balzac.

Por conseguinte, como destaca, igualmente, Eugênio Gomes, será com imagens do vestuário e adorno que Machado irá obter alguns de seus melhores efeitos estilísticos. Ao empregar os trajes para a materialização de idéias e emoções, o escritor atribuirá a estes elementos um novo leque de significações, cujo entendimento, muitas vezes, determinará a compreensão mais exata das próprias narrativas.

¹⁶⁵ Gomes, Eugênio. Op. cit., p. 68.

¹⁶⁶ Em seu intuito de representar, fielmente, a sociedade francesa de finais do século XVIII e início do XIX, Balzac faz uso da indumentária ficcional como um poderoso instrumento de caracterização do “real”. Anteriormente à apresentação de seus personagens, o romancista comumente oferece ao leitor um ensaio descritivo, em que se vêem mencionados inúmeros detalhes acerca do ambiente a ser referido, o semblante e, sobretudo, a *toilette* exibida por aquele que então entra em cena. Desta forma, o romancista francês engendra, ao longo de suas obras, um verdadeiro “quadro” da indumentária no período. Tal método de representação do vestuário, na ficção, não será observado de forma idêntica, por exemplo, nos escritos de Machado de Assis. Este último, detentor de uma prosa marcadamente concisa, suprimirá detalhes que pudessem, eventualmente, oferecer ao leitor um panorama mais abrangente acerca dos modos de vestir do século XIX. Ainda que algumas das menções ao vestuário ficcional machadiano nos permitam apontar sinais da Moda vigente no período – como demonstrado na primeira parte de nossa pesquisa – é possível notar que esta caracterização da vestimenta, na sociedade, não figura como intuito primordial do autor. Sobretudo nas obras da maturidade, analisadas no presente trabalho, observamos que a indumentária adquirirá significados diversos, apontados aqui, adiante.

Assim, Eugênio Gomes assinala, mais detalhadamente, a presença, na obra machadiana, de personagens cuja relação com a própria indumentária se dá, sobretudo, a partir do desejo de diferenciação social e conquista de *status*. Como aponta o crítico, tal circunstância seria observada, especialmente, em um dos mais admiráveis contos machadianos, este último intitulado “O espelho”¹⁶⁷. Neste sentido, ao retratar a transformação de uma farda de alferes na “alma exterior” de Jacobina, protagonista da narrativa, Machado buscaria retratar, precisamente, a inclinação humana a tudo aquilo que lhe permite insinuar autoridade e prestígio. Como aponta, igualmente, Eugênio Gomes, apenas trajando a farda de alferes, Jacobina encontra sua alma exterior, tão necessária para ser bem acolhido e respeitado pelo mundo.

Neste sentido, ainda que em pesquisas mais meticolosas – a serem apresentadas aqui, posteriormente – tenhamos apreendido diferentes significados envolvidos na caracterização da farda como a “segunda alma” de Jacobina, os últimos argumentos devem ser mencionados aqui, sobretudo, pelos desdobramentos argumentativos que possibilitam a Eugênio Gomes. Deste modo, ao abordar a temática da vestimenta como objeto de insígnia social, o crítico busca assinalar a censura machadiana dirigida àqueles que, semelhantemente ao alferes, procuram em elementos exteriores, como a *toilette*, meios para sua distinção. Como aponta Eugênio Gomes, acerca de Machado de Assis:

Se existe mesmo uma constante na crítica social disseminada em suas obras, direta ou indiretamente, é a que se prende à reação deliberada contra o luxo, o supérfluo, sob qualquer de suas feições. Neste sentido, o antigo colaborador de jornais de modas não entra absolutamente em choque com o romancista, apoiado numa concepção de moral e do mundo, que o levava a ironizar o gosto de luzir, a paixão do arruído e a fatuidade. A simplicidade era o princípio estético que habitualmente o deleitava, e isto é mesmo revelador em suas reações perante a *toilette* feminina desde suas primícias literárias até o final. (...)

Suas tendências para condenar a ostentação, o luxo, a superfluidade, refletiram-se vivamente na maneira por que, através do romance *Helena*, revela o espírito frívolo de suas principais personagens femininas. Assim, quando Estácio passa a sermonear: “Eugênia, quer saber a verdadeira razão do mau sucesso de suas afeições? É deixar-se levar mais pelas aparências do que pela realidade; é porque dá menos apreço às qualidades sólidas do coração do que às frívolas exterioridades da vida. Suas

¹⁶⁷ Assis, Machado de. Op. cit.

amizades são as que duram a roda de uma valsa, ou, quando muito, a moda de um chapéu; podem satisfazer o capricho de um dia, mas são estéreis para as necessidades do coração”. Em certa altura, o romancista refere-se à alma da moça como a uma espécie de comediante que recebeu da natureza ou da fortuna, ou talvez de ambas, “um papel que a obrigava a mudar continuamente de vestuário”. Adiante, mostra que Helena “trazia a alma tão nova como um vestido, e menos enfeitado que ele”. (...) ¹⁶⁸

Em *Iaiá Garcia* depara-se o arquétipo feminino da predileção do romancista, não na mulher que dá nome à narrativa, senão em Estela que, embora moça e solteira tinha o aspecto e o recato de uma viúva. “Usualmente trazia roupas pretas, cor que preferiu a todas as outras. Nu de enfeites o vestido punha-lhe em relevo o talhe esbelto, elevado e flexível. Rejeitava de si toda a sorte de ornatos; nem folhos, nem brincos, nem anéis. Ao primeiro aspecto dissera-se um Diógenes feminino, cuja capa, através das ruturas deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum artifício”. ¹⁶⁹

Sobre o mesmo tema, complementa ainda Eugênio Gomes:

Não obstante ter sido cronista social e infiltrado o gênero dito fútil até em suas obras de ficção, a verdade é que Machado de Assis dava maior apreço às coisas da moda e do vestuário como um símbolo – na linha da metafísica balzaquiana – do que pelos atrativos supervalorizados pelo mundo social. A seus olhos a *toilette* ideal, como já vimos, era a que, distinguindo-se pela sobriedade, deixasse predominar os dotes da natureza. ¹⁷⁰

Assim, Machado desenhará personagens cuja beleza primitiva não se encontra realçada por “elementos de empréstimo”; ao contrário, em suas mais valorosas criações ficcionais o romancista irá sobrepor a beleza corporal – por mais singela que se apresente – aos artefatos superficiais de adorno e distinção.

¹⁶⁸ Ao tratarmos, especificamente, acerca do desatavio observado na figura de Helena, algumas ressalvas devem ser notadas. Assim, se para muitos a personagem figura como vítima primordial do romance (neste caso, Helena fora obrigada, pelo verdadeiro pai, a simular sua identidade perante a família do Conselheiro Vale, figurando então como “usurpadora involuntária”), para outros a bela e pobre moça é, na verdade, o expoente máximo em um jogo de interesses, no qual a manutenção da falsa identidade poderia lhe render uma singular posição na sociedade. Neste sentido, para os partidários da “pureza” e dignidade de Helena, sua filiação a um vestuário simples e de poucos ornatos condiz perfeitamente com a índole de sua possuidora. Todavia, para aqueles que preferem ver no comportamento gentil e afetuoso da personagem um artifício para conquistar a rica família do Conselheiro, a apresentação dos trajes desataviados de Helena só pode ser encarada como artifício valioso na construção de um proveitoso simulacro.

¹⁶⁹ Idem, p. 76.

¹⁷⁰ Idem, p. 79.

Finalmente, ao analisar aspectos de estilo nas menções ao vestuário ficcional, apresentadas por Machado de Assis, Eugênio Gomes assinala o caráter marcadamente sucinto característicos destas referências. Como declara o crítico:

O romancista [Machado de Assis] subtraiu-se quanto pôde a descrever vestuários, portando-se nisto como fazia sistematicamente em relação à paisagem física. Em um de seus contos – “O que são as moças” – publicado no “Jornal das Famílias”, em 1866, já se desculpava de suas resistências a esse respeito, atalhando a narrativa para dizer: “Os leitores nos dispensam, sem dúvida, a descrição minuciosa do traje de cada uma delas”.¹⁷¹

Neste sentido, a concisão típica das menções à *toilette*, presentes na obra machadiana, podem ser entendidas tanto pelo desejo claro do autor – já mencionado anteriormente – de afastar-se do método excessivamente descritivo, característico da escola Realista, como também por uma possível percepção machadiana sobre ser desnecessário apresentar os detalhes da *toilette* contemporânea, esta última certamente reconhecida por grande parte de seus leitores.

Assim, tanto este último aspecto – imprescindível para a compreensão mais precisa dos propósitos do autor – como os demais, assinalados por Eugênio Gomes, sintetizam importantes características do sentimento estético machadiano, não apenas em relação à *toilette*, mas também à sociedade e à moral.

Tal relevância do tema permitindo à crítica retomar, em momentos posteriores, alguns dos argumentos já distinguidos até aqui. Deste modo, a farda do alferes Jacobina, em particular, suscitará análises de estudiosos como Raymundo Faoro e Alfredo Bosi, cujas observações e notas mais relevantes sobre o assunto são apresentadas, adiante, mais detalhadamente.

¹⁷¹ Idem, *ibidem*.

3.2 Raymundo Faoro e Alfredo Bosi

Ao examinar os significados envolvidos na transformação da farda de alferes na alma exterior de Jacobina, Raymundo Faoro¹⁷² observa, como já visto anteriormente, os valores de *status* e insígnia social concernentes ao vestuário assinalado. Mas não apenas isso. Tal constatação permitirá ao crítico, igualmente, analisar o papel exercido pela sociedade em todo este extraordinário processo. Assim, a partir dos fenômenos vivenciados pelo alferes, Faoro aponta, sobretudo, o modo como a estima pelo *status* diagnostica, na verdade, a força do olhar alheio sobre nós. Explica-se: o desejo de diferenciação só pode ser concretizado em meio a outras pessoas. Para nos distinguimos dos demais necessitamos, justamente, do olhar que os outros nos destinam. A sociedade, sob este aspecto, torna-se a grande reguladora das existências individuais, ou do que resta destas últimas em meio ao grande conjunto que nos governa. Como assinala Faoro, desejamos nos destacar *dos* outros, *para* os outros. Pelas palavras do próprio crítico:

Para Jacobina, o filósofo e a personagem, a alma exterior era a farda da Guarda Nacional; o inebriante *alferismo* que, no símbolo, se repete em todos os papéis dos atores do teatro comum (...) Que é feito da alma interior que é o homem, a natureza humana? Evaporou-se na segunda natureza, na farda de alferes. No fenômeno da passagem, da transição, da mudança, o olho do moralista denuncia mais do que observa. Parece dizer, ao protestar neutralidade, que o lado falso usurpou o lado verdadeiro. A alma exterior vive nas suas relações com o mundo; ela só existe porque os outros existem. Não se nutre da alma interior, nem com ela se comunica; ao estrangulá-la não a reduz senão a um espectro, espectro derivado pelo absurdo. Seu reino se compõe da opinião, tecido de equívocos e astúcias, das homenagens, dos louvores e da inveja. (...) ¹⁷³

E adiante:

Se a alma exterior faz a farda, veste o boneco humano, cose a máscara à pele, nada mais conseqüente que a farsa ocupe o lugar do texto teatral. A deformação caricatural aponta para o monstruoso do mundo, que sufoca a autenticidade, o homem na sua essência pura e livre. A consciência revela na compulsão a que é submetida, o atordoamento, a perplexidade, a desorientação entre a avalanche desumanizadora. O núcleo exterior que

¹⁷² Faoro, Raymundo. Op. cit.

¹⁷³ Idem, p. 539.

quer ditar a conduta, não consegue ser racionalizado, composto de absurdo e de mistério impenetrável. As relações sociais, nos planos dos outros, alheiam o homem de si mesmo. No mesmo século, Stendhal e Balzac, sobretudo, já haviam ultrapassado o moralismo historizante de um Voltaire, apresentando a sociedade como véu global, tecido de fatores e forças, econômicas e políticas que moldam o caminho de todos, indicando-lhes rumos e objetivos. Machado de Assis, posto na transição de uma ordem solidária para a outra, a contratual, entre a coesão fundamental e a reunião pelos interesses, suspeita que, nas veredas entrelaçadas, haja um grande engano, que a todos perde e confunde. Se só a alma exterior ilumina os passos do homem, a troca do verdadeiro pelo falso será um fato, com o abandono dos valores universais – isto é, dos valores tradicionais.¹⁷⁴

Assim, por meio dos excertos anteriores, Faoro destaca o modo como a estima pela distinção e *status* caracteriza a profunda dependência humana por tudo aquilo que lhe é exterior. Sem a presença dos olhos alheios – de que se compõe a sociedade – não há meios para se validar eventuais “distinções”. Estas últimas, na verdade, vistas por Machado de Assis sob acentuada reprimenda, dado o elemento que, muitas vezes, costumam extinguir: a “alma interior”.

Argumentos semelhantes são apresentados pelo crítico Alfredo Bosi, o qual, ao analisar a narrativa de “O espelho” observa:

“O espelho”, talvez o mais célebres dos contos-teoria de Machado de Assis, investe contra as certezas do eu romântico. O que diz a narrativa? Que não há nenhuma unidade prévia da alma. A consciência de cada homem vem de fora, mas este “fora” é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros, e descontínuo e oscilante o seu apoio. Jacobina só conquistará a sua alma, ou seja, a auto-imagem perdida, quando fizer um só todo com a alma de alferes que constitui o seu tipo. A farda é símbolo e é matéria de *status*. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter *status* é existir no mundo em estado sólido.

Mas o conto diz mais. Diz que não basta vestir a farda. É preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la. *O olhar dos outros: primeiro espelho*. Quando esse olhar faltou a Jacobina, quando se viu só na fazenda da tia de onde até os escravos desertaram, ele procurou o seu próprio olhar. O olhar que não sente a aura doce do olhar do semelhante vai à procura do espelho. O espelho dirá que o eu *parece* ser. Mas Jacobina está sem farda; falta-lhe a aparência do

¹⁷⁴ Idem, p. 540.

status; apenas a aparência, diriam os românticos; sim, mas por isso, falta-lhe a realidade, o ser, ensina Machado. O espelho, suprindo o olhar do outro, reproduz com fidelidade o sentido desse olhar. Sem farda, não és alferes, não sendo alferes, não és. (grifos do original)¹⁷⁵

Adiante, Bosi complementa as últimas notas acrescentando que a narrativa em questão apresenta “a aceitação pós-romântica da impotência do sujeito quando o desampara o olhar consensual dos outros”. De fato, a conjuntura envolvendo o apego de Jacobina pela farda – e pelo valor que recobre, naturalmente, a mesma peça – aponta para a importância da cena pública na formação da consciência humana. Neste sentido, temos assinalado, visivelmente, uma primeira influência do olhar alheio sob as atitudes de Jacobina. Demais circunstâncias envolvendo este “controle” serão observadas adiante, por meio de nossas análises dirigidas à narrativa reportada.

Assim, examinando o sentido mais geral dos argumentos destinados, pela crítica, ao conto assinalado, notamos que estes últimos condensam-se sob dois aspectos: o valor de *status* inerente à farda, e o desejo de Jacobina de distinguir-se, aos olhos dos demais, justamente por meio do objeto. Ainda como decorrência deste último processo, os estudiosos destacam o papel regulador exercido pela sociedade, cuja existência explicaria, ao final, o anseio (ou a necessidade) da diferenciação social. Este último desejo – de distinção e *status* – visto em Jacobina, cabe sublinhar, como algo natural e instintivo, aspiração a que o próprio personagem se entrega para a constituição plena de sua própria existência.

Conseqüentemente, sob o ponto de vista da crítica, Jacobina, cuja posição social humilde é clara, seria apenas mais uma vítima da inevitável inclinação humana às aparências. Contudo, a análise desenvolvida neste sentido restrito, talvez negligencie um aspecto fundamental envolvendo a narrativa, o qual modifica fundamentalmente o significado do vestuário no conto em questão: o processo que leva Jacobina a valorizar o novo uniforme. Deste modo, é necessário observar, primeiramente, que tal valorização foi, em grande parte, despertada e alimentada por pessoas próximas a Jacobina. O novo militar inicialmente reluta em aceitar que o chamem “senhor alferes”, demonstrando certo

¹⁷⁵ Bosi, Alfredo. Op. cit., p. 99.

desinteresse pela insígnia de sua nova colocação. Apenas com o passar do tempo e a insistência da família é que o personagem passa a valorizar tudo aquilo que falava do novo cargo, especialmente seu uniforme. Esta primeira recusa de Jacobina em aceitar as insígnias do cargo superior demonstra que o personagem não trazia espontaneamente o desejo de ascensão social ou de status. Este desejo é construído no personagem por meio da opinião de todos aqueles que o cercavam.

Todos estes aspectos nos permitem imaginar que a intenção de Machado de Assis nesta narrativa não é a de simplesmente demonstrar o valor de distinção social característico de determinadas vestimentas. Este último aspecto, na verdade, não traria em si importantes novidades, visto que o mesmo tema, na época, já figurara inúmeras vezes na literatura. Na realidade, Machado parece querer representar a questão nomeada, posteriormente, como “desejo triangular” pelo estudioso francês René Girard. Tal concepção, analisada detalhadamente em seu *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹⁷⁶ designa, como declara o crítico, os anseios e propósitos despertados ou agravados em nós, a partir de outrem.

Deste modo, Girard analisa o mecanismo de construção de nossos desejos sempre através de três vértices fundamentais: aquele que deseja (primeiro vértice), o objeto alvo deste sentimento (segundo vértice) e o “mediador” (terceiro vértice) – alguém que, anteriormente, revelou sua cobiça ou apreço pelo objeto em questão, direcionando os anseios daquele que, agora, estima, precisamente, este elemento.

Tal “mediador”, cujo papel no processo é comumente encoberto, recebe de Girard, como é possível notar, importância substancial. Assim, de acordo com o autor, será justamente tal mediador o responsável por nos despertar a cobiça por objetos ou sujeitos, bastando que ele, como intermediário, nos demonstre indícios prévios desse mesmo intuito.

Tais noções, como é possível perceber, decompõe, fundamentalmente, a idéia de que somos capazes de agir ou desejar de modo espontâneo e natural. Na verdade, como acentua incisivamente o crítico, nossas ambições, materiais ou espirituais, dependem sempre de uma presença terceira, alguém que almejando algum tipo de matéria nos aponte o que é desejável, e nos leve a querer, igualmente, o mesmo objeto.

¹⁷⁶ Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

Assim, como já assinalado, tal estrutura do desejo mimético nos permite compreender, justamente, os acontecimentos envolvendo a transformação da farda de alferes na alma exterior de Jacobina. Neste sentido, é necessário observar, sobretudo, o papel de “mediador” exercido por grande parte das pessoas próximas ao jovem militar. Em um dos fragmentos mais reveladores deste processo, é possível notarmos, claramente, a influência do desejo do “outro” sobre a configuração dos próprios desejos do alferes:

Vai então uma das minhas tias, D. Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila, num sítio escuso e solitário, desejou ver-me, e pediu que fosse ter com ela e levasse a farda. Fui, acompanhado de um pajem, que daí a dias tornou à vila, porque a tia Marcolina, apenas me pilhou no sítio, escreveu a minha mãe dizendo que não me soltava antes de um mês, pelo menos. E abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pusesse o pé adiante. E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o "senhor alferes". Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o "senhor alferes", não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho. Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. Não imaginam. Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples... Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição. O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...

— Espelho grande?

— Grande. E foi, como digo, uma enorme fineza, porque o espelho estava na sala; era a melhor peça da casa. Mas não houve forças que a demovessem do propósito; respondia que não fazia falta, que era só por algumas semanas, e finalmente que o "senhor alferes" merecia muito mais. O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?

— Não.

— O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior,

que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado.¹⁷⁷

Deste modo, o excerto em questão nos permite perceber serem os familiares e amigos de Jacobina aqueles que, valorizando entusiasticamente seu uniforme e sua posição, despertam-lhe a estima, antes inexistente, por tais elementos. Surpreendente torna-se então observar, que o apreço do personagem, ao final excessivo, foi, na realidade, construído a partir de outras pessoas, tendo estado, ele próprio, alheado deste desejo até aquele momento.

Mecanismo semelhante envolvendo a construção dos desejos foi observado, previamente, através da análise do conto “O capote”, de Nikolai Gogol¹⁷⁸. Assim, como assinalado na narrativa russa, o apreço demasiado de Akákievitch pela nova peça do vestuário – e, certamente pela distinção ocasionada pela mesma – somente se transformam em algo equivalente a sua “alma exterior” por meio do olhar dos outros. Serão os funcionários da repartição que, elogiando insistentemente a beleza e requinte do novo capote, despertarão, no pobre escrevente, opinião semelhante.

A análise de ambos os contos nestes termos nos permite, portanto, imaginar que o interesse de Jacobina pela farda e de Akákievitch pelo novo capote compõem apenas a superfície destas narrativas. A presença das outras pessoas – e do próprio espelho, no caso da narrativa machadiana – denuncia que nossas atitudes são construídas a partir de elementos exteriores. A figura do outro – de seu olhar e de sua opinião – molda nossos desejos e aspirações. Assim, ao descrever o modo como tais vestimentas ganham importância para os personagens, os romancistas colocam em cena não apenas uma eventual sedução dos personagens pelo emblema de *status* social, mas sim o engenhoso processo mimético de construção deste desejo. Todos estes aspectos contribuindo, igualmente, para uma percepção mais apurada acerca dos valores e significados conferidos por Machado de Assis aos elementos da indumentária e adorno.

¹⁷⁷ Assis, Machado de. Op. cit., p. 347.

¹⁷⁸ Cf., p. 40 do presente trabalho.

Por fim, tais elementos, retratados pelo romancista brasileiro, serão alvo de análises desenvolvidas pela estudiosa Gilda de Mello e Souza, cujas impressões sobre o tema deixam transparecer, da mesma forma, os sentidos mais complexos envolvidos em referências desta natureza.

3.3 *Gilda de Mello e Souza*

Em “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”¹⁷⁹, um de seus últimos ensaios publicados, Gilda de Mello e Souza tem por objetivo, como esclarece a própria autora, “expor, através de alguns exemplos, como reagiram em face da vestimenta de seus personagens três dos mais significativos romancistas brasileiros da segunda metade do século XIX: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis”¹⁸⁰. Com este confronto Gilda de Mello e Souza almeja permitir ao leitor penetrar mais intimamente a personalidade de cada um dos romancistas reportados, e ainda “perceber o caminho que o erotismo teve de percorrer de 1849, data do aparecimento de *Rosa*, a 1890, quando surgiu *Quincas Borba*”.

Assim, ao analisar, primeiramente, as menções à indumentária ficcional engendradas por Macedo, Dona Gilda assinala:

Ao contrário dos romancistas que virão depois, sobretudo Alencar e Machado de Assis, muito hábeis em destranhar do visível a verdade oculta das coisas, Macedo se limita a transcrever o real com fidelidade, mas sem imaginação.¹⁸¹

Neste sentido, como complementa a estudiosa, Macedo irá se deter, sobretudo, numa espécie de “minúcia documentária”, explicitando ao leitor a completa feição dos trajes de seus personagens: os tecidos, os enfeites, as flores, as fitas são mencionados, permitindo ao final da descrição a perfeita “visualização” do vestuário. Como aponta Gilda de Mello e Souza:

¹⁷⁹ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit.

¹⁸⁰ Idem, p. 73

¹⁸¹ Idem, p. 74.

Já no segundo capítulo de *Rosa*, Macedo se apressa a nos informar que para comparecer com sucesso a um baile de gala, no final de 1849 – época em que a narrativa se desenrola – uma moça elegante e casadoura despendia perto de 184\$000. Pelo comentário que então se estabelece entre os personagens do romance, inferimos que o preço era muito alto, embora incluísse a escumilha branca para o vestido; o cetim para o forro do dito; o feitio de Mme. Gudin, com os enfeites, fitas, etc.; as luvas de pelica branca de Monsieur Wallenstein; os sapatos de cetim branco do mesmo senhor, o cabeleireiro da casa de Monsieur Silvains; as violetas e cravos Glória de Londres para o *bouquet*; e um porta-*bouquet* novo, porque o antigo já se havia quebrado no último baile. (...) Calcula meticulosamente o montante dos gastos, sublinha a complexidade da tarefa, enumera os acessórios indispensáveis que ela exige e, se necessário, fornece informações suplementares sobre a voga reinante nos penteados: se os cabelos “vinham atados à napolitana ou em bandós”; se “estavam dispostos em crespos, deixando cair vacilante uma chusma de belos cachos de madeixas”; “se ostentavam uma orgulhosa rosa constantino” ou “eram coroados por uma grinalda de margaridas”. A mesma minúcia documentária se reflete na descrição dos vestidos – “de seda cor-de-rosa, aberto dos dois lados, com enfeites de escumilha e enfeites da mesma cor” –; e mais particularmente na descrição dos *corpinhos*, que ora terminam “em bico, com pregas no peito”, ora vem guarnecidos de “cabeção de renda e mangas singelas”.¹⁸²

Todos os últimos detalhes sendo mencionados por Macedo, segundo a estudiosa, “não por pendor estético do narrador, mas porque constituem sinais eficientes de classe ociosa e desempenham função decisiva na festa”¹⁸³.

Distinto em certos aspectos, o enfoque de José de Alencar, como explica Dona Gilda, bem mais complexo do que a avaliação de Macedo, também é minucioso e, “à primeira vista, pode se assemelhar ao dos cronistas mundanos, que pela altura de 1859 atuavam no Rio de Janeiro”¹⁸⁴. Assim, como assinala a estudiosa, ao falar sobre a *toilette* José de Alencar

(...) sublinha certas funções protocolares da vestimenta feminina de classe dominante, como a de reger o tempo urbano através da substituição disciplinar das *toilettes*: o vestido caseiro, “escuro, afogado e de mangas compridas, com pouca roda, simples colarinho e punhos de linho rebatidos”; o de ir à missa, severo e geralmente de merinó, pois “só se deve penetrar na casa de Deus ocultando a beleza sob a gala triste e grave,

¹⁸² Idem, p. 73, 74.

¹⁸³ Idem, p. 74.

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*.

que prepara o espírito para o santo recolhimento”; o de baile, incômodo e suntuoso obrigando a portadora a submergir no “dilúvio de sedas, rendas e jóias, que compõe o *mundus* da mulher”.

São descrições aparentemente frívolas, e, no entanto distinguem-se das descrições de Macedo e dos comentários que as revistas femininas costumavam dedicar às *partidas*, saraus e bailes da época, pelo acento pessoal e a cálida sensualidade que comunicam. Em vários momentos da obra o romancista explora com maestria a acuidade que tem para lidar com a linguagem das roupas.¹⁸⁵

Neste sentido, buscando exemplificar representações proveitosas da *toilette* ficcional, engendradas por Alencar, Gilda de Mello e Souza assinala, em particular, um excerto de *Senhora*, cuja leitura mais atenta demonstra que “um sentido encoberto se insinua aos poucos entre as palavras, como se o narrador fosse cedendo, descuidado, a um teste projetivo”. Como completa a estudiosa, deve-se ler a passagem curiosíssima – apresentada adiante –, “procurando desentranhar dela a simbiose que reduz corpo e vestimenta a uma realidade única, palpitante”:

Trazia Aurélia uma túnica de cetim verde, colhida à cintura por um cordão de torçal de ouro, cujas borlas tremiam [...] Pelos golpeados deste simples roupão borbulhavam os frocos de transparente cambraia, que envolviam as formas sedutoras da jovem mulher.

As mangas amplas e esvasadas eram apanhadas na covinha do braço e sobre a espádua, por um broche onde também pendia a ombreira, mostrando o braço mimoso cuja tez roseava a camisa de cambraia abotoada no punho por uma pérola.

Os lindos cabelos negros refluíam-lhe pelos ombros presos apenas com o arco de ouro, que cingia-lhe a opulenta madeixa; o pé escondia-se em um pantufo de cetim que às vezes beliscava a orla da anágua.¹⁸⁶

Assim, acerca do último excerto, Gilda de Mello e Souza analisa:

Um ritmo caprichoso de abandono e reserva, oferta e recato, perpassa em toda a descrição, pois se o cordão de torçal dourado *colhe* a fazenda na cintura, parecendo compor a veste e sugerindo um gesto de pudor, as bordas do mesmo *estremecem* como que emocionadas, revelando que a proximidade é perigosa. O mesmo acontece com o jogo dos tecidos, quando a espessura nobre do cetim se alterna com a leveza da cambraia,

¹⁸⁵ Idem, p. 75.

¹⁸⁶ Alencar José de. *Senhora*. Biografia, Introdução e notas de M. Cavalcanti Proença. Publifolha, São Paulo, 1997.

para recolher e desnudar “as formas sedutoras da jovem mulher”; ou com a amplidão do abrigo, que é tanto impedimento como insinuação, na medida em que, nas mangas e no corpo se apresenta *esvasado*, *golpeado*, permitindo entrever pelas fendas ora um braço, ora a transparência de uma roupa íntima. E que dizer da escolha dos verbos, indicando que os frocos de cambraia *borbulhavam* pelos intervalos da *fazenda*; a tez do braço *roseava* a camisa de cambraia; os cabelos negros *refluíam-lhe* pelos ombros; o pé *beliscava* a orla da anágua, que a sua escolha cuidadosa visou criar junto ao corpo uma zona intensamente erotizada, que o sisudo Conselheiro do Império – conscientemente ou não – percorre embevecido?! (grifos do original) ¹⁸⁷

Tais circunstâncias envolvendo o desenho da *toilette* de Aurélia – o “transporte camuflado”, em que características dos trajes estendem-se para sua proprietária – não seriam encontradas, segundo Dona Gilda, na obra de Machado de Assis. Isto porque, de acordo com a autora, Machado “demonstra pouco interesse pela vestimenta das senhoras, detendo-se, de preferência, na vestimenta dos cavalheiros”. ¹⁸⁸ Tal observação, entretanto, tem sido reavaliada ao longo de nossas pesquisas, através das quais se tem notado, na verdade, atenção semelhante, destinada por Machado, tanto aos elementos da *toilette* feminina quanto de seu universo oposto.

Partindo ainda de eventuais distinções entre as referências à indumentária masculina e feminina – não só sob o aspecto “numérico” ou quantitativo –, Gilda de Mello e Souza buscará analisar, igualmente, dessemelhanças nos valores e significados atribuídos por Machado aos trajes de homens e mulheres. Neste sentido, de acordo com a autora, ao desenhar a *toilette* masculina, Machado de Assis apresentará, como recurso de caracterização, uma espécie de “vínculo que une sujeito e vestimenta”. Tal circunstância seria observada, de acordo com a estudiosa, em contos como “O espelho” ¹⁸⁹ e “Capítulo dos chapéus” ¹⁹⁰. Assim, ao expor o modo como a farda se transforma na alma exterior de Jacobina, na primeira narrativa, e o mesmo significado envolvendo o chapéu de Conrado, na segunda, o romancista apontaria para um vestuário relacionado, primordialmente, com o íntimo de seus possuidores. Como argumenta Dona Gilda:

¹⁸⁷ Idem, p. 76, 77.

¹⁸⁸ Idem, p. 78.

¹⁸⁹ Assis, Machado de. Op. cit.

¹⁹⁰ Idem, p. 401.

Em “O espelho”, a alma exterior de Jacobina é uma farda recente de alferes da Guarda Nacional, que rende ao rapaz de 25 anos carinhos, atenções e rapapés, dos quais vê-se privado de repente. A alma exterior de Conrado em “Capítulo dos chapéus” é um chapéu simples que ele usa para ir à vizinhança e para ir ao escritório, e que Mariana deseja substituir por outro, mais convencional. Conrado não quer ceder ao capricho da mulher e argumenta que a escolha do chapéu não é uma ação indiferente, mas “obedece a um determinismo obscuro”, um princípio metafísico. “O chapéu – diz ele – é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*, ninguém o pode trocar sem mutilação”.

Nas duas narrativas o entrecho é complexo, cheios de implicações e achados estilísticos, mas para o objetivo desta análise pode ser reduzido ao embate das almas. Em “O espelho”, depois das duas almas – a interior e a exterior – terem se equilibrado durante alguns dias, a primeira acaba cedendo e “o alferes elimina o homem”. Em “Capítulo dos chapéus” a luta se trava entre duas almas, ambas exteriores: a que Conrado escolhera para si obedecendo a um determinismo obscuro, e a que a mulher lhe quer atribuir a todo custo. Melhor dizendo a luta se trava entre dois chapéus, “um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo”, e o chapéu “alto, preto, grave, presidencial” que Mariana sonha ver um dia na cabeça do marido.

A trama das narrativas depende desse vínculo que une sujeito e vestimenta, recurso de caracterização que Machado retoma na obra romanesca.¹⁹¹

De fato, como já assinalado anteriormente, as ações envolvendo Jacobina e a farda recém conquistada apontam para uma junção muito profunda do uniforme e seu possuidor. A farda, como “alma exterior” do personagem, adquire, assim como a “primeira alma”, a função de lhe garantir a vida. Contudo, na segunda trama distinguida por Dona Gilda, “Capítulo dos Chapéus”, determinadas circunstâncias parecem revelar, na realidade, que a importância desmesurada, atribuída por Conrado ao seu habitual chapéu não passam de uma brincadeira. Neste sentido, caberia averiguarmos uma passagem em especial. Esta última diz respeito a uma exposição, feita pelo bacharel Conrado Seabra, justamente quando impelido pela esposa a trocar a peça em questão. Como expõe o narrador:

Ora, naquela singular manhã de Abril, acabado um almoço, Conrado começou a enrolar um cigarro, e Mariana anunciou-lhe sorrindo que ia pedir-lhe uma coisa.

— Que é, meu anjo?

— Você é capaz de fazer-me um sacrifício?

¹⁹¹ Idem, p. 79, 80.

- Dez, vinte...
- Pois então não vá mais à cidade com aquele chapéu.
- Por que? É feio?
- Não digo que seja feio, mas é cá para fora, para andar na vizinhança, à tarde ou à noite, mas na cidade um advogado não me parece que...
- Que tolíce iaiá!
- Pois sim, mas faz-me este favor, faz?

Conrado acendeu um fósforo, acendeu um cigarro e fez-lhe um gesto de gracejo para desconversar; mas a mulher teimou. A teima, a princípio frouxa e súplice, tornou-se logo imperiosa e áspera. Conrado ficou espantado. Conhecia a mulher; era, de ordinário, uma criatura passiva, meiga, de uma plasticidade de encomenda, capaz de usar com a mesma divina indiferença tanto um diadema régio como uma touca. (...)

Conhecendo a docilidade da mulher, não entendeu a resistência; e, porque era autoritário, e voluntarioso, a teima veio irritá-lo profundamente. Conteve-se ainda assim; preferiu mofar do caso; falou-lhe com tal ironia e desdém, que a pobre dama sentiu-se humilhada. Mariana quis levantar-se duas vezes; ele obrigou-a a ficar, a primeira pegando-lhe levemente no pulso, a segunda subjugando-a com o olhar. E dizia sorrindo:

— Olhe, iaiá, tenho uma razão filosófica para não fazer o que você me pede. Nunca lhe disse isto; mas já agora confio-lhe tudo.

Mariana mordía o lábio, sem dizer mais nada; pegou de uma faca, e entrou a bater com ela devagarinho para fazer alguma cousa; mas, nem isso mesmo consentiu o marido, que lhe tirou a faca delicadamente, e continuou:

— A escolha do chapéu não é uma ação indiferente, como você pode supor; é regida por um princípio metafísico. Não cuide que quem compra um chapéu exerce uma ação voluntária e livre; a verdade é que obedece a um determinismo obscuro. A ilusão da liberdade existe arraigada nos compradores, e é mantida pelos chapeleiros que, ao verem um freguês ensaiar trinta ou quarenta chapéus, e sair sem comprar nenhum, imaginam que ele está procurando livremente uma combinação elegante. O princípio metafísico é este: - o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*; ninguém o pode trocar sem mutilação. É uma questão profunda que ainda não ocorreu a ninguém. Os sábios têm estudado tudo desde o astro até o verme, ou, para exemplificar bibliograficamente, desde Laplace... Você nunca leu Laplace? Desde Laplace e a *Mecânica Celeste* até Darwin e o seu curioso livro das *Minhocas*, e, entretanto, não se lembraram ainda de parar diante do chapéu e estudá-lo por todos os lados. Ninguém advertiu que há uma metafísica do chapéu. Talvez eu escreva uma memória a este respeito. São nove horas e três quartos; não tenho tempo de dizer mais nada; mas você reflita

consigo, e verá... Quem sabe? Pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu.¹⁹²

¹⁹² Assis, Machado de. Op. cit. p. 402, 403.

A partir das reflexões de Gilda de Mello e Souza, assinaladas anteriormente, é possível percebermos que a estudiosa confere seriedade à conferência proferida por Conrado Seabra. O “princípio metafísico” apresentado pelo bacharel é, assim, visto como algo pertinente, revelador de aspectos filosóficos mais profundos. No entanto, se atentarmos para determinadas – e sutis – menções do narrador, será possível notarmos que toda a exposição de Seabra, muito provavelmente, não passou de mero gracejo. Neste sentido, é necessário observar, primeiramente, que se vendo diante da teima de Mariana, Seabra prefere mofar do caso, falando à mulher com ironia e desdém. Sentindo-se humilhada, Mariana procura afastar-se do marido, sem sucesso, pois este último inicia, sorrindo, a conferência em questão. Assim, o riso do marido, aliado à sua necessidade de acalmar a esposa são os primeiros indícios de que o discurso não tinha outra intenção senão iludir Mariana. Como não bastasse, os argumentos apresentados por Seabra não possuem qualquer fio lógico, e com estes ele só poderia, de fato, tentar ludibriar alguém como a mulher, cujas leituras habituais e capacidades haviam sido anteriormente mencionadas:

Mariana dispunha de mui poucas noções, e nunca lera senão os mesmos livros: a *Moreninha*, de Macedo, sete vezes; *Ivanhoé e o Pirata* de Walter Scott, dez vezes; o *Mot de l'Énigme*, de Madam Craven, onze vezes.¹⁹³

Deste modo, apenas a partir da fala de Conrado Seabra, torna-se muito difícil validarmos sua opinião sobre qualquer relação metafísica existente entre o homem e o chapéu. Especialmente ao verificarmos, ao final da narrativa, que o pedido de Mariana concretiza-se: ao término do dia, Conrado volta a casa portando um novo chapéu, este último desenhado nos moldes então solicitados pela esposa.

Porém, ainda que não denuncie, propriamente, ser o chapéu “um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*”, a trama em questão não deixa de atribuir papel fundamental ao elemento do vestuário masculino já referido. Este último relacionado, na verdade, a um desenho muito bem acabado sobre a influência da opinião alheia na formação de nossos próprios ideais e julgamentos. Assim, para que tal argumento seja elucidado, caberia apontarmos duas passagens, em particular. A primeira

¹⁹³ Idem, p. 402.

delas apresenta ao leitor a “origem” da mais nova opinião de Mariana sobre o chapéu usado, habitualmente, por Conrado. Nesta ocasião – um encontro entre Mariana e o pai, ocorrido, justamente, na noite anterior à cena conjugal já assinalada – vemos revelado o modo como um julgamento exterior modificará a visão de Mariana acerca dos trajes do marido. Como relata o narrador:

Na véspera, à noite, enquanto o marido fora a uma sessão do Instituto da Ordem dos Advogados, o pai de Mariana veio à casa deles. Era um bom velho, magro, pausado, ex-funcionário público, ralado de saudades do tempo em que os empregados iam de casaca para as suas repartições. Casaca era o que ele, ainda agora, levava aos enterros, não pela razão que o leitor suspeita, a solenidade da morte ou a gravidade da despedida última, mas por esta menos filosófica, por ser um costume antigo. Não dava outra, nem da casaca nos enterros, nem do jantar às duas horas, nem de vinte usos mais. E tão aferrado aos hábitos, que no aniversário do casamento da filha, ia para lá às seis horas da tarde, jantado e digerido, via comer, e no fim aceitava um pouco de doce, um cálix de vinho e café. Tal era o sogro de Conrado; como supor que ele aprovasse o chapéu baixo do genro? Suportava-o calado, em atenção às qualidades da pessoa; nada mais. Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. *De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar.*¹⁹⁴ (grifos nossos)

Deste modo, a partir do excerto indicado, observa-se que o juízo acerca do chapéu de Seabra, manifestado anteriormente por Mariana, não teve origem senão num estímulo prévio do pai. Este último, ao revelar-lhe o desprezo pela peça do vestuário, acaba por instigar Mariana ao mesmo sentimento, antes inexistente. Além disso, o pai, exaltando-lhe ainda a superioridade dos chapéus mais altos, sugere-lhe, igualmente, o apreço por este objeto, cuja simpatia, como indica o narrador, nunca se observara, anteriormente, em Mariana. Em consequência, nota-se uma espécie de “contaminação” progressiva de Mariana pela opinião do pai, levando-a, durante tal influência, a odiar o objeto em questão. Assim, Mariana demonstra possuir, em pouco tempo, os mesmos sentimentos paternos antes proclamados. Neste sentido, em dois fragmentos representativos deste “contágio”, a

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*.

esposa evidencia suas mais novas convicções acerca do chapéu baixo trazido por Seabra.

Como destaca o narrador:

O marido subiu para vestir-se; desceu daí a alguns minutos, e parou diante dela com o famoso chapéu na cabeça. Mariana achou-lho, na verdade, torpe, ordinário, vulgar, nada sério.¹⁹⁵

E logo a seguir:

[Mariana] ia de um lado para outro, sem poder parar; foi à sala de visitas, chegou à janela meia aberta, viu ainda o marido, na rua, à espera do bond, de costas para casa, com o eterno e torpíssimo chapéu na cabeça. Mariana sentiu-se tomada de ódio contra essa peça ridícula; não compreendia como pudera suportá-la por tantos anos.¹⁹⁶

Neste sentido, através dos excertos destacados, nota-se ainda o desconhecimento de Mariana acerca da influência paterna de que é vítima. Ao questionar-se sobre como pudera suportar a “peça ridícula”, a esposa demonstra ignorar que isto somente foi possível devido à ausência, até aquele momento, da opinião desfavorável, agora manifestada.

Finalmente, um segundo e marcante episódio, revelando a força da opinião alheia sobre a formação de nossos próprios pensamentos, é observado, precisamente, através da troca dos chapéus promovida, ao final, pelo bacharel. Isto porque, constata-se, sem dúvida, que a mudança do chapéu estabelecida por Seabra foi motivada pelo juízo prévio de Mariana acerca do objeto. Assim, observa-se que a convicção com que Conrado argumenta, em princípio, a favor do usual chapéu baixo, não resiste à preponderância das opiniões de Mariana sobre o tema. Estas últimas, como já assinalado, motivadas, igualmente, por um elemento exterior.

Tal conjuntura nos permitindo identificar, assim como na narrativa de “O espelho”, os desdobramentos típicos do conceito nomeado por René Girard como “desejo mimético”. Neste sentido, na trama assinalada, a figura do pai de Mariana surge como o primeiro “mediador”, inculcando na filha valores e gostos até então inexistentes. Esta última,

¹⁹⁵ Idem, p. 404.

¹⁹⁶ Idem, ibidem.

já no papel de esposa, assume, instantes mais tarde, a função de “mediadora” frente ao marido, conduzindo-o à troca do chapéu então proclamada.

Deste modo, a partir das últimas observações torna-se possível verificarmos os sentidos suplementares atribuídos, por Machado, a elementos do vestuário. Ao inserir os chapéus numa complexa trama de influências, como apontado, tais objetos tornam-se parte significativa do enredo, permitindo ao escritor denunciar, por trás das opiniões proferidas sobre estes elementos, uma lógica interessantíssima envolvendo a construção do juízo e do gosto dos personagens. Assim, ainda que não apresente valores coincidentes àqueles assinalados por Gilda de Mello e Souza, o conto machadiano mostra-se como um excelente exemplo de usos proveitosos do vestuário ficcional.

Já em um segundo momento, partindo da produção contística machadiana para obras de maior volume, Dona Gilda analisará aspectos das menções ao vestuário destinadas a Quincas Borba, estas últimas presentes tanto no romance de mesmo nome como nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹⁹⁷. Como destaca a estudiosa:

Quando descreve a trajetória dramática de Quincas Borba, [Machado] chega a deslocar para segundo plano os indícios definidores da personalidade do protagonista: traços fisionômicos, expressão do rosto, gesticulação – para se deter, sobretudo, na roupa.¹⁹⁸

Neste sentido, Gilda de Mello e Souza destaca, primeiramente, uma passagem das *Memórias Póstumas* em que as menções ao vestuário de Quincas Borba são essenciais para marcar “os infortúnios e a decadência que transformaram o menino rico no indigente dormindo ao relento”. Assim, Brás Cubas narra o primeiro encontro com o antigo companheiro de mocidade, percebido, com dificuldade, no mendigo que o aborda no Passeio Público:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativoiro da Babilônia; o chapéu era contemporâneo de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes –, ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três.

¹⁹⁷ Assis Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, in Op. cit., p. 511.

¹⁹⁸ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 80.

As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também um colete, um colete de seda escura, rota a espaços, e desabotoado.¹⁹⁹

A passagem acima – cuja minúcia dedicada à indumentária, vale ressaltar, verifica-se poucas vezes na obra machadiana – é contrastada, por Dona Gilda, a um segundo excerto. Neste último, presente, igualmente, em *Memórias Póstumas*, Quincas Borba ressurgue bem vestido e bem tratado, já desfrutando a herança do velho tio de Barbacena. Como nos descreve, mais uma vez, Brás Cubas:

(...) E se não conto a história, dispenso-me, outrossim, de descrever-lhe a figura, aliás, mui diversa da que me apareceu no Passeio Público. Calome; digo somente que se o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário, ele não era o Quincas Borba; era um desembargador sem beca, um general sem farda, um negociante sem *deficit*. Notei-lhe a perfeição da sobrecasaca, a alvura da camisa, o asseio das botas. A mesma voz, roufenha outrora parecia restituída à primitiva sonoridade. Quanto à gesticulação, sem que tivesse perdido a viveza de outro tempo, não tinha já a desordem, sujeitava-se a um certo método. Mas eu não quero descrevê-lo. Se falasse, por exemplo, no botão de ouro que trazia ao peito e, na qualidade do couro das botas, iniciaria uma descrição que omito por brevidade. Contentem-se de saber que as botas eram de verniz.²⁰⁰

Assim, ao comparar os dois últimos fragmentos, Gilda de Mello e Souza observa o modo como a transformação do “primeiro” Quincas Borba – pobre e maltrapilho – no “segundo”, bem vestido e elegante – é apresentada, sobretudo, através de suas modificações de vestuário. Mas não apenas isso. A partir do último fragmento a estudiosa aponta, igualmente, o olhar machadiano sobre o tema das aparências, alcançadas, neste caso, por meio dos distintos trajes. Como relata Dona Gilda:

O trecho é enviesado, mas na verdade representa a glosa de um mote, que embora proposto entre negativas, deve ser lido como afirmação: “o principal característico do homem não são as feições, mas o vestuário”. Com efeito, prestando atenção verificamos que o perfil de Quincas Borba

¹⁹⁹ Assis, Machado. Op. cit., p. 573.

²⁰⁰ Idem, p. 610.

é traçado, sobretudo, a partir da vestimenta. Há uma referencia rápida à voz, agora mais límpida e agradável, à gesticulação, menos desordenada que no Passeio Público, mas a avaliação final, que o identifica às pessoas gradas da sociedade – o desembargador, o general à paisana, o comerciante próspero – deriva de pequenos detalhes da elegância, só acessíveis a alguns eleitos. Como o corte perfeito da sobrecasaca, a alvura da camisa, a qualidade do couro das botas, o botão de ouro que trazia ao peito.²⁰¹

Finalmente, a análise de Gilda de Mello e Souza, sobre o vestuário de Quincas Borba, irá se deter em um fragmento do romance homônimo. Esta terceira passagem apresenta o momento em que o personagem, já muito doente, aceita que irá morrer. Na ocasião, Rubião, que tenta distrair o amigo, pergunta-lhe o que deseja comer ao jantar, e logo depois, vendo-o sentado na cama, procurando as chinelas com os pés, ajuda-o a calçá-las. Como assinala Gilda de Mello e Souza, Rubião “quer de alguma forma oferecer um pouco de carinho, de calor humano, ao pobre doente”. A cena em questão prossegue, e o momento seguinte é distinguido por Dona Gilda:

Rubião quis que se agasalhasse, e trouxe-lhe um fraque, um colete, um chambre, um capote, à escolha. Quincas Borba recusou-se com um gesto. Tinha outro ar agora; os olhos metidos para dentro viam pensar o cérebro.²⁰²

Assim, acerca do último excerto analisa Gilda de Mello e Souza:

Em primeiro lugar, o que chama a atenção é que se ofereça a um homem gravemente doente e de chinelas, já desligado do mundo, um elenco tão heteróclito de peças de roupas. E qual o sentido da última frase? São muitas as coisas que Machado de Assis está dizendo nesta passagem. É preciso não esquecer que, nas citações anteriores, o perfil do personagem fora traçado sempre a partir da indumentária. A relação não era estabelecida apenas pelo romancista e podia ser expressa pelo comportamento de Quincas Borba como acontece no capítulo LX das *Memórias Póstumas*. Antes de se despedir de Brás Cubas, dar-lhe o abraço, e roubar-lhe o relógio, ele dá a volta em torno do narrador, examina-o com atenção, gaba-lhe a roupa fina, e compara os sapatos dos dois. Apesar de mergulhado na “miséria indigna” que repugna ao romancista, ainda tem olhos para a vida e forças para admirar e ter inveja.

²⁰¹ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 82.

²⁰² Assis, Machado de. Op. cit., p. 646.

Talvez ainda haja tempo para conquistar uma alma exterior como a que divisa no amigo.

Mas agora, “descobria os subúrbios da morte, para onde caminhava a passo lento, mas seguro”, e já não via sentido nas insígnias que cobiçara na vida. Diríamos, pastichando Machado, que a alma exterior, projetada na vestidura – colete, fraque, chambre, capote – se dispersara no ar, só restando a Quincas Borba aquela parte profunda do ser, que retivera o exercício da humanidade. É o que testemunham, com extraordinário senso de economia, as poucas linhas citadas.²⁰³

De fato, ao falar do vestuário, Machado tende a desvalorizar a atenção excessiva, destinada por certos personagens, a este tipo de objeto. Como apontado, anteriormente, por Eugênio Gomes, o romancista demonstra apreço, na realidade, por comportamentos e posturas em que o uso de trajes e ornatos não surge como alvo primordial, cedendo lugar a preocupações mais profundas e essenciais. É justamente neste segundo plano que se encontra Quincas Borba, quando flagrado, próximo da morte, recusando as peças outrora tão valorizadas.

A mesma conjuntura foi observada, por meio de nossas pesquisas, em inúmeros contos machadianos da primeira fase. Ao analisarmos o extenso conjunto de narrativas de se compõem *Contos Fluminenses*²⁰⁴ e *Histórias da meia noite*²⁰⁵, verificamos de modo recorrente o que está sendo apontado aqui: Machado tende a caracterizar de modo muito negativo personagens cujas composições da indumentária demonstram estima e preocupação com a Moda. Tais avaliações, engendradas pelo romancista, nos permitindo, em última instância, identificar um verdadeiro “sistema” relacionado à questão: para Machado, apenas as pessoas desprendidas de preocupações envolvendo a *toilette* (e, naturalmente, seus mais diversos acessórios) possuem algum tipo de valor moral e profundidade psicológica. Os demais, sendo invariavelmente destinados a compor uma classe de tipos superficiais e medíocres, cuja aparência privilegiada parece sempre querer dissimular o vazio da formação interior.

²⁰³ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 82.

²⁰⁴ Assis, Machado de. Op. cit., p. 25.

²⁰⁵ Idem, p. 159.

Tais circunstâncias podendo ser notadas, de forma excepcional, em três particulares narrativas: “Miss Dollar”²⁰⁶ e “A mulher de preto”²⁰⁷, pertencentes a *Contos Fluminenses* e “As bodas de Luís Duarte”²⁰⁸, do conjunto de *Histórias da meia noite*. Através da análise destas últimas tramas, tem-se a noção mais exata deste “código da indumentária” instituído pelo escritor.

Assim, é possível observarmos por meio da narrativa de “Miss Dollar”, primeiramente, a caracterização de Margarida, protagonista da narrativa. Na trama, a personagem, apresentada como uma jovem viúva – e cujos traços físicos (a pele imensamente branca, os olhos cor de esmeralda) já denotam o comprometimento machadiano com a herança romântica – situa-se, sem dúvida, na galeria de personalidades valorosas. Dama de distinta posição social, Margarida fora vítima de um terrível golpe, casando-se com um homem cujo único interesse no matrimônio era, precisamente, apoderar-se da fortuna da jovem esposa. Vendo-se viúva após certo tempo, Margarida inicia uma recusa constante a todos os novos pretendentes, temendo vivenciar, mais uma vez, as circunstâncias do primeiro casamento. Somente após um longo período, aceita como esposo Mendonça, por quem passa a nutrir admiração e sentimentos verdadeiramente correspondidos. Tal conjuntura permitindo ao romancista identificar, na personagem, sinais de moralidade, valorização do amor puro e distinção de caráter. Atributos que permitem à Margarida eximir-se de preocupações mais extensas com o vestuário e a aparência exterior. Como declara o narrador em duas ocasiões:

Era [Margarida] uma moça que representava vinte e oito anos, no pleno desenvolvimento de sua beleza, um dessas mulheres que anunciam velhice tardia a imponente. O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca de sua pele. Era roçante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo, mas imaginava-se debaixo da seda um belo tronco de mármore modelado pelo escultor divino. *Os cabelos castanhos e naturalmente ondeados estavam penteados com essa simplicidade caseira, que é a melhor de todas as conhecidas; ornavam-lhe*

²⁰⁶ Idem, p. 26.

²⁰⁷ Idem, p. 59.

²⁰⁸ Idem, p. 191.

graciosamente a frente como uma coroa doada pela natureza. ²⁰⁹
(grifos nossos)

E adiante:

Margarida parecia indiferente às interpretações do mundo como à assiduidade do rapaz. Seria ela tão indiferente a tudo mais nesse mundo? Não; amava a mãe, tinha um capricho por Miss Dollar, gostava de boa música e lia romances. *Vestia-se bem, sem ser rigorosa em matéria de moda;* não valsava, quando muito dançava alguma quadrilha nos saraus a que era convidada. ²¹⁰ (grifos nossos)

Tal caracterização – cujas referências à *toilette* nos permitem notar, igualmente, a incidência da cor preta sobre os trajes da época – são contrastadas, no decorrer da narrativa, à descrição de um segundo personagem, primo de Margarida. Este último, de nome Jorge, apresenta-se como filho de D. Antônia, tia responsável pelos cuidados da jovem viúva. Neste sentido, ao expor a excessiva preocupação do rapaz com a própria aparência, Machado denuncia a proximidade entre a valorização da Moda e a nulidade da formação interior. Como se observa nos excertos destacados:

Chamava-se Jorge esse rapaz, que gastava duzentos mil réis por mês, sem os ganhar, graças a longanimidade da mãe. Frequentava as casas dos cabeleireiros, onde gastava mais tempo que uma romana da decadência às mãos de suas servas latinas. Não perdia representação de importância no Alcazar; montava bons cavalos, e enriquecia com despesas extraordinárias as algibeiras de algumas damas célebres e de vários parasitas obscuros. Calçava luvas da letra E e botas nº 36, duas qualidades que lançava à cara de todos os seus amigos que não desciam do nº 40 e da letra H. ²¹¹

Em outro instante:

A chegada de Jorge levou a animação da conversa a proporção maiores. D. Antônia, com os olhos e ouvidos de mãe, achava que o filho era o rapaz mais engraçado deste mundo; mas a verdade é que não havia em toda a cristandade espírito mais frívolo. ²¹²

²⁰⁹ Idem, p. 30.

²¹⁰ Idem, p. 36.

²¹¹ Idem, ibidem.

²¹² Idem, p. 37.

E finalmente:

Um dia de manhã apareceu-lhe em casa o filho de D. Antônia; traziam-nos motivos: perguntar-lhe porque não ia a Matacavalos, e mostrar-lhe umas calças novas. Mendonça aprovou as calças, e desculpou como pôde a ausência, dizendo que andava atarefado. Jorge não era alma que compreendesse a verdade escondida por baixo de uma palavra indiferente; vendo Mendonça mergulhado no meio de uma chusma de livros e folhetos, perguntou-lhe se estava estudando para ser deputado. Jorge cuidava que se estudava para ser deputado!²¹³

Contrastes semelhantes podem ser observados a partir das análises das narrativas “As bodas de Luis Duarte” e “A mulher de preto”. Neste sentido, enquanto a primeira trama oferece ao leitor, na caracterização do jovem e ocioso Rodrigo, a relação já indicada entre a valorização do vestuário e a insignificância de caráter, a segunda apresenta, de modo primoroso, justamente a relação inversa, notada aqui, previamente, por meio do retrato de Margarida. Assim, descreve Machado acerca do primeiro personagem:

Além de José Lemos, sua mulher Dona Beatriz, Carlota (a noiva) e Luísa, estavam à mesa Rodrigo Lemos, e o menino Antonico, filhos também do casal Lemos. Rodrigo tinha dezoito anos e Antonico seis: o Antonico era a miniatura do Rodrigo: distinguiam-se ambos por uma notável preguiça, e nisso eram perfeitamente irmãos. Rodrigo desde as oito horas da manhã gastou o tempo em duas cousas; ler os anúncios de Jornal e ir à cozinha saber em que altura estava o almoço.²¹⁴

E a seguir:

Dada a hora, saíram os noivos, os pais e padrinhos, e foram à Igreja, que ficava perto; os outros convidados ficaram em casa, fazendo as honras dela e da menina Luisa, e o jovem Rodrigo, a quem o pai foi chamar, e que apareceu logo trajado no rigor da moda.²¹⁵

²¹³ Idem, p. 39.

²¹⁴ Idem, p. 192.

²¹⁵ Idem, p. 197.

Já ao falar sobre Estevão, personagem fundamental na narrativa “A mulher de preto”, Machado apresenta, declaradamente, a despreocupação deste valoroso e circunspecto rapaz com qualquer tipo de cuidado excessivo com o vestuário:

Estevão era o tipo de rapaz sério. Tinha talento, ambição e vontade de saber, três armas poderosas nas mãos de um homem que tenha consciência de si. Desde os dezesseis anos a sua vida fora um estudo constante, aturado e profundo. Destinado ao curso médico, Estevão entrou na Academia um pouco forçado, não queria desobedecer ao pai. A sua vocação era toda para as matemáticas. Que importa? disse ele ao saber da resolução paterna, estudarei a medicina e a matemática. Com efeito teve tempo para uma e outra cousa; teve tempo ainda para estudar a literatura, e as principais obras da antiguidade e contemporâneas eram-lhe tão familiares como os tratados de operação e higiene.

Para estudar tanto fora-lhe preciso sacrificar uma parte da saúde. Estevão aos vinte quatro anos adquirira uma magreza, que não era a dos dezesseis, tinha a tez pálida e a cabeça pendia-lhe um pouco para a frente pelo longo hábito da leitura. Mas esses vestígios de um alonga aplicação intelectual não lhe alteraram a harmonia das feições, nem os olhos perderam nos livros o brilho e a expressão. Era além disso naturalmente elegante, não digo enfeitado, que é coisa diferente: era elegante nas maneiras, na atitude, no sorriso, no traje, tudo mesclado a uma certa severidade que era cunho de seu caráter. *Podia-se notar-lhe muitas infrações ao código da moda; ninguém poderia dizer que ele faltasse nunca às boas regras do gentleman.*²¹⁶ (grifos nossos)

Assim, os últimos exemplos corroboram os argumentos de Eugênio Gomes e Gilda de Mello e Souza acerca do olhar crítico destinado por Machado de Assis a qualquer tipo de valorização excessiva da Moda. Investimentos desta natureza – como analisa a estudiosa – verificam-se apenas em personagens cuja “alma exterior” encontra-se vinculada, sobretudo, a objetos de insígnia. No momento em que se deparam com questões mais profundas – o fim iminente da vida, como no caso do “filósofo do Humanitismo” – tais preocupações perdem o vigor, cedendo lugar a temas e indagações mais essenciais.²¹⁷

²¹⁶ Idem, p. 62.

²¹⁷ Seria interessante contrastarmos o olhar crítico machadiano – dirigido à ornamentação do corpo – à visão marcadamente positiva sobre o tema proferida pelo crítico e escritor Charles Baudelaire. Ao acreditar que tudo o que é natural é abominável (sendo o “bem”, desta forma, sempre produto de uma arte), o escritor francês engendra, por exemplo, como já assinalado, a defesa das idéias e hábitos dos dândis. Mas não apenas isso. Tal ponto de vista permite a Baudelaire valorizar, de modo geral, inúmeros artifícios capazes de “reformular” o natural em busca do “belo”. Como profere o próprio autor: “O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre na mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*,

Finalmente, após analisar os últimos aspectos envolvendo as menções ao vestuário ficcional de Machado de Assis, Dona Gilda insiste em traçar, como assinalado anteriormente, diferenças entre os sentidos atribuídos aos trajes masculinos e a *toilette* ostentada pelas mulheres da época. Deste modo, aponta a estudiosa:

Quando medita sobre a vestimenta feminina, Machado de Assis não retoma os argumentos utilizados no *esboço de uma nova teoria da alma humana*, na *metafísica do chapéu*, ou na exposição da trajetória de Quincas Borba. Muda bruscamente de enfoque, como se a análise anterior fosse inadequada para decifrar um mecanismo... não diria mais complexo, mas certamente mais fugidio, que não pressupõe a existência de almas e sim de corpos.

Pois a seu ver, a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez. — “A natureza previu a

sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte. Tudo quanto digo na natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo. Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma (...). A moda deve ser considerada, pois, como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural acumula nele de grosseiro, terrestre e imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e sucessiva de correção da natureza. Assim, observou-se judiciosamente (sem se descobrir a razão) que todas as modas são encantadoras, ou seja, relativamente encantadoras, cada uma sendo um esforço novo, mais ou menos bem sucedido, e direção ao belo, uma aproximação qualquer a um ideal cujo desejo lisonjeia incessantemente o espírito humano insatisfeito (...). A mulher está perfeitamente nos seus direitos e cumpre até uma espécie de dever esforçando-se em parecer mágica e sobrenatural; é preciso que desperte admiração e que fascine; ídolo, deve adorar-se para ser adorada. Deve, pois, colher em todas as artes, os meios para elevar-se acima da natureza, para melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos. Pouco importa que a astúcia e o artifício sejam conhecidos de todos se o sucesso está assegurado e o efeito é sempre irresistível. O artista-filósofo encontrará facilmente nestas considerações a legitimação de todas as práticas empregadas em todos os tempos pelas mulheres que consolidarem e divinizarem, por assim dizer, sua frágil beleza. O catálogo destas práticas seria inumerável; mas, para nos limitarmos àquilo que nossa época chama vulgarmente de *maquilagem*, quem não vê que uso de pó de arroz, tão toalmente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem por objetivo e por resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela injuriosamente semeou e criar uma unidade abstrata na textura e na cor da pele, unidade que, como a produzida pela malha, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto, é de um ser divino e superior? Quanto ao preto artificial que circunda o olho e o vermelho que marca a parte superior da face embora o uso provenha do mesmo princípio, da necessidade de suplantar a natureza, o resultado deve satisfazer a uma necessidade completamente oposta. O vermelho e o preto representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e singular, dá as olhos uma aparência mais decidida de janela aberta para o infinito; o vermelho, que inflama as macas do rosto, aumenta ainda a claridade da pupila e acrescenta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa”. (BAUDELAIRE, Charles. Op, cit., p. 200).

vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie”, comenta ele por intermédio de Brás Cubas, no cap. XCVIII das *Memórias*. “A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização”.

Estas verdades foram reveladas a Brás Cubas no camarote do Damasceno, enquanto contemplava perturbado o joelho redondo de Nhá-loló, coberto castamente pelo vestido. Toda a meditação machadiana sobre a roupa feminina deriva, de certo modo, desta impressão de choque. Ao contrário de Alencar, que transfere a libido para a vestimenta, Machado enfrenta o problema sem subterfúgios. A não ser o “soberbo vestido de gorgorão azul” que no baile de 1855 Virgília arrasta pela escada abaixo, com o que resta de sua fogaosa mocidade, nenhum outro permanece intacto, suspenso no ar, imantando a narrativa. As descrições do romancista são, em geral, discretas, informando-nos apenas do essencial: que o vestido era “azul”, de “cambraia”, de “chita, meio desbotado”, “de lã fina, cor de castanha”. Todavia, mesmo prestando pouca atenção à roupa, jamais esquece que sua função básica é destacar o encanto da dona, acrescentando que “o corpinho de amazona apertava um corpo de fada”; que embora cobrisse todo o colo, “adivinhou-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por um escultor divino”; que “sublinhava gentilmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras”. Sabe, como poucos, apreender as oscilações semânticas, as indeterminações de sentido, que anima com tanta poesia a relação entre o corpo e a roupa: “O vestido nem cobria, nem descobria inteiramente [...] os braços meio vestidos de escumilha ou não sei quê [...]”; ou o efeito de luz e sombra a que acrescenta uma branda ondulação sonora: “O vestido de seda escura dava singular destaque à cor imensamente branca de sua pele. Era rogaçante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte”. Enfim, Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar; no que se vê de perto, no espaço vertiginoso da intimidade.²¹⁸ (grifos do original)

Verdadeiramente, em distintas ocasiões, a *toilette* feminina, desenhada por Machado, tem por função fundamental destacar os encantos e atrativos de sua proprietária. Tal recurso permitindo que se estabeleça, como assinalado por Gilda de Mello e Souza, uma relação entre os trajes e os corpos femininos a que foram cuidadosamente ajustados. Entretanto, as representações desta indumentária, na ficção machadiana, não se restringem, completamente, às menções deste caráter, como sugere a estudiosa. Em determinados casos – como no conto “D. Benedita”, analisado anteriormente – o vestuário feminino permite a

²¹⁸ Idem, p. 83.

Machado assinalar, de modo enredado, aspectos envolvendo a índole de sua possuidora, num movimento dirigido, claramente, não ao corpo, mas sim à “alma” da personagem.

De outro modo, ao fazer menção, não aos elementos do vestuário ostentados pelas personagens, mas sim aos itens rejeitados por estas, Machado de Assis engendraria, de acordo com Gilda de Mello e Souza, um simbolismo muito peculiar. Como destaca a autora:

Desde um livro da primeira fase como *Iaiá Garcia*, até a obra prima do apogeu, que são as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, surpreendemos na mulher machadiana a mesma simbiose entre o corpo e a roupa, já apontada em *Alencar*, no início desta exposição; mas se em *Alencar* o recurso visava fundir os dois aspectos numa realidade insólita, em Machado era apenas um pretexto para, a partir do amálgama provisório, ir descartando aos poucos o *inútil excessivo*, até reencontrar, des-cobrir a verdade originária. O despojamento é sempre o traço definidor do ritual amoroso, que pode ocorrer em duas versões: assumido pela mulher, como oferta simbólica, e pelo homem, como momento preliminar da iniciação.
219

A primeira destas versões, quando a iniciativa da simplicidade é atribuída à mulher, poderia ser observada, de acordo com Dona Gilda, por meio do belo retrato de Eugênia, em *Memórias Póstumas*:

Eugênia desataviou-se nesse dia por minha causa. Creio que foi por minha causa –, se é que não andava muita vez assim. Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam agora das orelhas, duas orelhas finalmente recortadas numa cabeça de ninfa. Um simples vestido branco, de cassa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira. Era isso no corpo, não era outra coisa no espírito. Idéias claras, maneiras chãs, certa graça natural, um ar de senhora, e não sei se alguma outra coisa, sim, a boca exatamente a da mãe, a qual me lembrava o episódio de 1814, e então dava-me ímpetos de glosar o mesmo mote à filha [...].²²⁰

²¹⁹ Idem, p. 86.

²²⁰ Assis, Machado de. Op. cit. p. 553.

Já a segunda versão do ritual amoroso – esta, oficiada pelo parceiro masculino – poderia ser exemplificada, segundo a estudiosa, pela descrição observada no início do cap. LXIV, nas mesmas *Memórias*. Como assinala Gilda de Mello e Souza:

Previendo que o episódio com Virgília está chegando ao fim, Brás Cubas, “sucessivamente desesperado e frio”, perde-se num devaneio. Imagina a amante no teatro, reclinada no camarote e fascinando todos com “o vestido soberbo [...] o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela [...]”. A visão de Virgília, oferecendo-se, indiscriminadamente, ao olhar de todos, perturba-o de maneira dolorosa e para retê-la só para si – ou melhor, devolvê-la à vida, começa a desembaraçá-la amorosamente dos enfeites: “Via-a assim, e doía-me que a vissem outros. Depois, começava a despi-la, a pôr de lado as jóias e sedas, a despenteá-la com a s minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la –, não sei se mais bela, mais natural –, a torná-la minha, somente minha, unicamente minha”.

A postura cautelosa desapareceu e Machado se dispôs afinal a converter o belo traço expressivo em torno do qual cristalizara a sua meditação – isto é, o despojamento das vestes femininas – naquilo que de fato ele sempre fora: a metáfora da posse amorosa.²²¹

De fato, o despojamento de Virgília, verificado no último excerto, indica ao leitor a aproximação da posse amorosa. Ao despi-la, pondo de lado jóias e sedas, Brás deseja torná-la mais natural, para, em seguida, torná-la unicamente sua. Não há dúvidas. Contudo, ao falar sobre Eugênia, referida aqui no fragmento imediatamente anterior, o ato de desapossar-se do “inútil excessivo” talvez indique mais do que a “oferta simbólica” distinguida por Gilda de Mello e Souza. Assim, o despojamento de Eugênia, em particular, parece querer representar, primordialmente, certa distinção de caráter da personagem. Ainda que não saibamos muito acerca de Eugênia – suas aparições se restringem a dois ou três episódios –, algumas de suas atitudes nos permitem notar certa índole valorosa. Seja ao admitir sua condição física perante Brás (cap. XXXII), ou portar-se com extrema dignidade quando reconhecida por ele no cortiço (cap. CLVIII), Eugênia deixa transparecer sentimentos de amor-próprio e altivez não condizentes, ao menos em Machado, com a ornamentação excessiva de personagens notadamente superficiais e frívolas. Assim, neste caso, a carência de adornos em Eugênia – proposital e dirigida a Brás, segundo o próprio

²²¹ Souza, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 87.

protagonista – nos permite pressupor o desejo da personagem de mostrar-se, acima de tudo, como uma mulher decente e digna.

De todas as formas, ao se deter sobre as menções ficcionais do vestuário machadiano, Dona Gilda observa, perfeitamente, o modo como o romancista “encara o problema de maneira muito mais sutil e elaborada”. Ao meditar sobre a *toilette* de homens e mulheres, Machado noticia muito mais do que simples aspectos da moda, construindo, através dos trajes, significações relacionadas ao mais íntimo de seus personagens.

Capítulo 4

Considerações finais

Todas as observações acerca do vestuário ficcional machadiano, apresentadas aqui, anteriormente, nos permitem constatar, com segurança, que o tema em questão não foi, de forma alguma, negligenciado pelo romancista brasileiro. Ao contrário, desde seus textos iniciais até aqueles escritos em sua fase mais madura – na qual o romancista atinge um absoluto domínio dos processos artísticos –, observa-se o modo como tais elementos são mencionados, insistentemente, pelo escritor.

Contudo, tendo produzido ao longo de um período marcadamente extenso – o *corpus* estipulado para o Projeto abrange, em particular, textos publicados por Machado de Assis entre os anos de 1870 e 1896 –, não nos surpreende perceber que os significados envolvendo estes objetos sofram modificações no decorrer deste período.

Por conseguinte, neste momento final de nossos estudos buscaremos apresentar as particularidades relativas às significações do vestuário dos dois momentos distintos da produção machadiana: primeiramente aquelas observadas nas narrativas pertencentes a *Contos Fluminenses*²²² (1870) e *Histórias da meia noite*²²³ (1873), e em um segundo instante as peculiaridades das acepções verificadas nos livros *Papéis Avulsos*²²⁴ (1882), *Histórias sem data*²²⁵ (1884) e *Várias Histórias* (1896).

Cabe sublinhar que grande parte dos sentidos envolvendo a *toilette* ficcional machadiana distinguidos adiante já foram analisados detalhadamente ao longo do presente trabalho. Todavia, tais significações foram apresentadas a partir dos diálogos travados com a crítica, não obedecendo à sistematicidade agora proposta. Esta última, engendrada, precisamente, com o intuito de oferecer ao leitor um panorama completo acerca do tema aqui investigado.

²²² Assis, Machado de. Op. cit.

²²³ Idem, Op. cit.

²²⁴ Idem, Op. cit.

²²⁵ Idem, Op. cit.

4.1 Contos Fluminenses e Histórias da Meia noite

Entre os mais importantes contos pertencentes aos livros assinalados, distinguimos, ao longo de nossos trabalhos, as narrativas de “Miss Dollar”²²⁶, “A mulher de preto”²²⁷ e “As bodas de Luis Duarte”²²⁸. Assim, a partir das tramas mencionadas, e em conjunto com os argumentos apresentados pelos estudiosos Eugênio Gomes e Gilda de Mello e Souza, buscamos demonstrar o modo como, nestes enredos, Machado de Assis faz uso do vestuário para a construção de um “sistema” de caracterização dos personagens: aqueles trajados com simplicidade possuirão valor moral e dignidade, estando os demais, vestidos no rigor da moda, condenados a constituir um grupo de figuras superficiais e medíocres.

Neste sentido, o que nos cabe assinalar, neste momento, é a preponderância das significações desta natureza ao longo de todo o conjunto das narrativas de se compõem *Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. O que se observa nos três títulos já distinguidos é também notado em outras narrativas como “O segredo de Augusta”²²⁹ e “Confissões de uma viúva moça”²³⁰. Em todas estas tramas é possível apontarmos o contraste dos “puros” e “simples” *versus* os “elegantes” e “corruptos”.

A recorrência do contraste mencionado se dá, de fato, de modo notável. Entre os nove títulos da produção contística machadiana da primeira fase, analisados através de nossos trabalhos²³¹ – cinco deles, como referido, apresentam o “embate” mencionado. O que não exclui, ainda assim, a existência de uma trama, em particular, na qual a caracterização da *toilette* altera o “sistema” aqui aludido.

Deste modo, é possível observarmos, a partir do enredo de “Ernesto de tal”²³², conto pertencente a *Histórias da meia noite*, o modo como a exposição do vestuário contradiz, de certa forma, a estrutura até então apresentada.

²²⁶ Assis, Machado de. Op. cit.

²²⁷ Idem, Op. cit.

²²⁸ Idem, Op. cit.

²²⁹ Idem. “O segredo de Augusta”, in Op. cit., p.

²³⁰ Idem. “Confissões de uma viúva moça”, in Op. cit., p.

²³¹ Os contos assinalados são: “Miss Dollar”, “Luis Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Linha reta e linha curva”, “A parasita azul”, “As bodas de Luis Duarte”, “Ernesto de tal”.

²³² Idem. “Ernesto de tal”, in Op. cit., p. 203.

Assim, notamos em Rosina, personagem central da trama, a referência a uma *toilette* marcadamente simples:

[Rosina] não veste com luxo porque o tio não é rico; mas ainda assim está garrida e elegante. Na cabeça tem por enfeite apenas dous laços de fita azul.²³³

A partir do excerto destacado somos apresentados a um cenário peculiar: a simplicidade das vestes trazidas pela personagem é justificada não por uma opção de caráter, mas sim pela ausência de recursos do tio, responsável pelos cuidados da jovem. Tal panorama nos permitindo indagar: caso usufrísse de melhor padrão financeiro, manteria Rosina a naturalidade dos trajés? Conhecendo os detalhes de sua personalidade – apresentados ao longo da narrativa – compreendemos que não. Como nos descreve Machado em pouquíssimas palavras: Rosina “tinha ambição de figurar alguma coisa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública”. Se não bastasse, as atitudes de Rosina, observadas ao longo do conto, reduzem-na à típica “moça casamenteira”. União, aliás, almejada pela personagem menos por amor que pelos dotes materiais dos possíveis pretendentes:

As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. Para este fim aceitava a homenagem de todos os seus pretendentes, escolhendo lá consigo o que melhor correspondesse aos seus desejos, mas ainda assim sem desanimar os outros, porque o melhor deles podia falhar, e havia para ela uma coisa pior que casar mal, que era não casar absolutamente.²³⁴

Assim, tanto a verdadeira inclinação de Rosina ao luxo e à notoriedade como seu desejo de se fazer esposa do mais vantajoso candidato transformam-na, sem dúvida, em uma figura na qual a humildade dos trajés não participa do “sistema” de caracterização dos personagens até então utilizado por Machado. Neste enredo, as restrições ocasionadas pelo

²³³ Idem, p. 206.

²³⁴ Idem, p. 210.

fator financeiro surgem como um complicador para o modelo machadiano, nos obrigando a ler com cautela os singelos laços azuis trazidos pela personagem.²³⁵

Contudo, cabe sublinhar que as circunstâncias notadas em “Ernesto de tal” constituem, verdadeiramente, uma exceção às significações mais freqüentes atribuídas à *toilette* neste período da produção machadiana. A oposição sistemática entre “os elegantes, *mas não enfeitados*” e aqueles “trajados no rigor da moda” prevalece ao longo do *corpus* analisado. De tal forma que se torna possível afirmarmos não haver, ao longo dos escritos da primeira fase, qualquer outro tipo de significação tão representativa dirigida à indumentária. Assim, não se observa a existência de outros paralelos que pudessem, eventualmente, através do vestuário, distinguir, com semelhante vigor, homens e mulheres, humildes e ricos, ou demais características. As raríssimas referências à indumentária ficcional que não participam do quadro moral criado por Machado adquirem acepções localizadas, assinaladas aqui a seguir.

Desta forma, distinguimos, novamente, a partir da narrativa de “Ernesto de tal”²³⁶, um dos brevíssimos momentos, neste período de publicações machadianas, em que o vestuário ficcional é utilizado, primordialmente, para a demarcação de classes sociais. Na trama, os dois mais fervorosos pretendentes de Rosina, personagem apresentada anteriormente, têm suas referências à *toilette* destinadas à demarcação de suas condições financeiras. Assim, Machado apresenta ao leitor, primeiramente, o desespero de Ernesto – mais obstinado concorrente –, frente à necessidade de adquirir uma casaca. O personagem em questão é um homem humilde e ao ser convidado para uma festa em que o uso da peça se faz necessário, desespera-se completamente. Tal martírio sendo, em um instante posterior, contrastado à serenidade de um segundo aspirante ao coração da moça. Este último – homem de maiores posses – presente à festa, trajando um belo exemplar da *toilette* assinalada.

²³⁵ Cabe lembrar, que os personagens de Margarida, da narrativa de “Miss Dollar” e Estevão, da trama de “A mulher de preto”, contavam com recursos suficientes para trajarem “no rigor da moda”, se necessário. No caso dos dois personagens, a opção por uma indumentária simples e desataviada é feita muito mais por uma disposição do espírito que por qualquer eventual restrição financeira.

²³⁶ Assis, Machado de. Op. cit.

Deste modo, tanto o padrão social de Ernesto como do segundo concorrente – nomeado na trama apenas como o “rapaz de nariz comprido” – são demarcados através da indumentária. Como nos descreve Machado, primeiramente, acerca de Ernesto:

Na véspera de tarde o Sr. Vieira, encontrando-se com Ernesto, participou-lhe que dava no dia seguinte uma pequena partida para solenizar que acontecimento da família.

– Resolvi isto hoje de manha, conclui ele; convidei pouca gente mas espero que a festa esteja brilhante. Ia mandar-lhe agora um convite, mas creio que me dispensa?...

– Sem dúvida, apressou-se a dizer Ernesto, esfregando as mãos de contente.

– Não falte!

– Não senhor!

– Ah! Esquecia-me de avisá-lo de uma cousa, disse Vieira que já havia dado alguns passos; como vai o subdelegado, que além disso é comendador, eu desejava que todos os meus convidados aparecessem de casaca. Sacrifique-se á casaca, sim?

– Com muito gosto, respondeu o outro ficando pálido como um defunto. Pálido, por quê? Leitor, por mais ridícula e lastimosa que lhe pareça esta declaração, não hesito de dizer-te que o nosso Ernesto não possuía uma só casaca nem nova nem velha.²³⁷

Tais circunstâncias não permitem, de fato, que Ernesto compareça à ocasião mencionada. Esta última sendo desfrutada pelo segundo concorrente, cuja aparência exterior, caracterizadora de um distinto padrão social, não deixa de encantar os olhos ambiciosos de Rosina:

O rapaz de nariz comprido agradeceu com um sorriso esta ratificação de seu tratado amoroso, e proferiu algumas palavras que a moça ouviu derretida e envergonhada, entre vaidosa e modesta. O que ele dizia era que Rosina não só era a flor do baile, mas também a flor da Rua do Conde, e não só a flor da Rua do Conde, mas também a flor da cidade inteira.

Isto era o que lhe dissera muitas vezes Ernesto; o rapaz de nariz comprido, entretanto, tinha uma maneira particular de elogiar uma moça. A graça, por exemplo, com que ele metia o dedo polegar da mão esquerda no bolso esquerdo do colete, brincando depois com os outros dedos como se tocasse piano, era de todo ponto inimitável; nem havia ninguém, pelo menos naquelas imediações, que tivesse mais elegância na maneira de

²³⁷ Idem, p. 204.

arquear os braços, de concertar os cabelos, ou simplesmente de oferecer uma xícara de chá.

Tais foram os dotes que venceram o coração inconstante da graciosa Rosina. Só esses? Não. A simples circunstância de não ter Ernesto a interessante vestidura que ornava o corpo e realçava as graças do seu afortunado rival, pode já dar algumas luzes ao leitor de boa fé. Rosina ignorava sem dúvida a situação precária de Ernesto a respeito da casaca; mas sabia que ele ocupava um emprego somenos no arsenal de guerra, ao passo que o rapaz de nariz comprido tinha um bom lugar numa casa comercial.²³⁸

Assim, a este uso da indumentária – voltado para a demarcação de *status* –, observado na trama de “Ernesto de tal”²³⁹, é possível somarmos um segundo – já de outra natureza –, notado agora na narrativa de “A parasita azul”²⁴⁰. Nesta última, do conjunto de *Histórias da meia noite*²⁴¹, Machado de Assis faz longa referência a um vestuário muitíssimo peculiar: aquele utilizado pelos participantes da Festa Anual do Espírito Santo realizada, na narrativa, particularmente na cidade de Santa Luzia, em Goiás²⁴². A própria Festa, em especial, é apresentada demoradamente pelo romancista, que ao falar sobre a *toilette* de seus protagonistas descreve:

O Tenente-coronel Veiga, que era então o imperador do Divino, estava em uma casa que possuía na cidade. Na noite de sábado foi ali ter o bando dos pastores, composto de homens e mulheres, com o seu pitoresco vestuário, e acompanhado pelo clássico *velho*, que era um sujeito de calção e meia, sapato raso, casaca esguia, colete comprido e grande bengala na mão.²⁴³
(grifos do original)

Logo a seguir:

²³⁸ Idem, p. 207.

²³⁹ Idem, Op. cit.

²⁴⁰ Idem, “A parasita azul”, in Op. cit., p. 161.

²⁴¹ Idem, Op. cit.

²⁴² A Festa do Divino é realizada sete semanas após o Domingo de Páscoa, no dia de Pentecostes, para comemorar a descida do Espírito Santo sobre os doze apóstolos. Essa tradicional manifestação do folclore brasileiro é uma mistura de expressões religiosas e profanas, não possuindo, portanto, caráter sagrado. A Festa originou-se em Portugal do século XIV, com uma celebração estabelecida pela rainha Isabel (1271-1336) por ocasião da construção da igreja do Espírito Santo, na cidade de Alenquer. A devoção se difundiu rapidamente e tornou-se uma das mais intensas e populares em Portugal, chegando ao Brasil com os primeiros povoadores. Há documentos que atestam a realização da festa do Divino em diversas localidades brasileiras desde os séculos XVII e XVIII.

²⁴³ Assis, Machado de. Op. cit. p. 175.

O coronel estava até então de calça preta e rodapé de brim. Correu a preparar-se com o traje e as insígnias do seu elevado cargo. Camilo chegou à janela para ver o cortejo. Não tardou que este aparecesse composto de uma banda de música, da irmandade do Espírito Santo e dos pastores da véspera. Os irmãos vestiam as suas opas encarnadas, e vinham a passo grave, cercados do povo, que enchia a rua e se aglomerava à porta do tenente-coronel para vê-lo sair.

Quando o cortejo parou em frente da casa do tenente-coronel cessou a música de tocar e todos os olhos se voltaram curiosamente para as janelas. Mas o imperador estreante estava ainda por completar a sua edição, e os curiosos tiveram de contentar-se com a pessoa do Dr. Camilo. Entretanto, quatro ou seis irmãos mais graduados destacaram-se do grupo e subiram as escadas do tenente-coronel.

Minutos depois cumprimentava Camilo os ditos irmãos graduados, um dos quais, mais graduado que os outros, não o era só no cargo, mas também, e sobretudo, no tamanho. E a estatura do Major Brás seria a cousa mais notável da sua pessoa, se lhe não pedisse meças a magreza do próprio major. A opa do major, apesar disto, ficava-lhe bem, porque nem ia até abaixo da curva da perna como a dos outros, nem lhe ficava na cintura, como devera, no caso de ter sido feita pela mesma medida. Era uma opa termo-médio. Ficava-lhe entre a cintura e a curva, e foi feita assim de propósito para conciliar os princípios da elegância com a estatura do major.²⁴⁴

E finalmente:

Camilo perdera de todo as noções que tinha a respeito do traje e insígnias de um imperador do Espírito Santo. Não foi pois sem grande pasmo que viu assomar à porta da sala a figura do tenente-coronel.

Além da calça preta, que já tinha no corpo quando ali chegou Camilo, o tenente-coronel envergara uma casaca, que pela regularidade e elegância do corte podia rivalizar com as dos mais apurados membros do Cassino Fluminense. Até aí tudo ia bem. Ao peito rutilava uma vasta comenda da Ordem da Rosa, que lhe não ficava mal. Mas o que excedeu a toda a expectativa, o que pintou no rosto do nosso Camilo a mais completa expressão de assombro, foi uma brilhante e vistosa coroa de papelão forrado de papel dourado, que o tenente-coronel trazia na cabeça.²⁴⁵

Assim, nota-se através dos últimos fragmentos a apresentação inusitada de inúmeros detalhes envolvendo um vestuário muito peculiar. Tais minúcias, por si só, já adquirem caráter extraordinário ao longo de uma produção literária marcada por profunda

²⁴⁴ Idem, p.

²⁴⁵ Idem, p.

concisão. Além disso, o cuidado machadiano em apresentar particularidades nos usos e costumes daquela sociedade destoa, igualmente, do conjunto maior das obras do escritor. Ambas as circunstâncias nos permitindo imaginar, evidentemente, que ao situar a narrativa em local tão atípico – como assinalado, grande parte da trama se passa na cidade de Santa Luzia, em Goiás – Machado sentiu a necessidade (ou a oportunidade) de comunicar ao leitor características mais marcantes dos hábitos e crenças do local.

E deste modo, as últimas notas encerram nossas observações dirigidas, especificamente, às significações da indumentária presentes nos contos iniciais de Machado de Assis. Acepções como aquelas verificadas em “Ernesto de tal”²⁴⁶ e estas constatadas na trama de “A parasita azul”²⁴⁷ surgem como interessantes exceções a um padrão de conteúdo geralmente relacionado à *toilette* desta fase. Não nos restando dúvidas, ao final, de que embora adquira, eventualmente, sentidos distintos, a indumentária desenhada por Machado de Assis neste momento busca permitir ao leitor conhecer, através vestuário, o mais íntimo de seus personagens: os bons e valorosos apresentarão, por desejo próprio, trajes simples e desataviados, ao passo que os corruptos e superficiais irão se preocupar com o luxo e requinte das vestes que portam.

4.2 *Papéis Avulsos, Histórias sem data e Várias Histórias*

Dentre o conjunto de narrativas de se compõem os três títulos da produção contística machadiana agora mencionados, destacamos ao longo de nossa pesquisa as tramas de “Uma visita de Alcibíades”²⁴⁸, “Último Capítulo”²⁴⁹, “Dona Benedita”²⁵⁰, “O Alienista”²⁵¹, “O espelho”²⁵² e “Capítulo dos chapéus”²⁵³. Todas elas fazendo parte de um segundo momento no processo de criação de Machado de Assis, caracterizado por um distanciamento do legado romântico e uma visão do ser humano mais amarga e pessimista.

²⁴⁶ Idem. Op. cit.

²⁴⁷ Idem. Op. cit.

²⁴⁸ Idem. Op. cit.

²⁴⁹ Idem. Op. cit.

²⁵⁰ Idem. Op. cit.

²⁵¹ Idem. Op. cit.

²⁵² Idem. Op. cit.

²⁵³ Idem. Op. cit.

Esta última impressão, em particular, podendo ser notada, sobretudo, através da narrativa de “Último Capítulo”. Deste modo, como já assinalado, ao destinar toda sua herança à compra de sapatos novos, a serem distribuídos para a população, Deodato, personagem central da trama, indica ao leitor certo escárnio pela vida, vista então como palco de sofrimentos e tristezas.

De outro modo, além das narrativas mencionadas, poderíamos destacar as significações do vestuário ficcional presente em um sétimo título publicado nesta segunda fase da produção machadiana. Assim, através da trama de “A chinela turca”²⁵⁴, do conjunto de *Papéis Avulsos*²⁵⁵ torna-se possível examinarmos demais sentidos revestindo as menções a estes particulares objetos.

Assim, ao avaliarmos a narrativa referida, observamos o modo como a situação que aproxima os dois personagens deste conto, o bacharel Duarte e o visitante noturno Major Lopo Alves, se assemelha ao encontro ocorrido no início do romance *Dom Casmurro*²⁵⁶, entre o “poeta do trem” e seu protagonista. Em ambos, uma leitura importuna leva o personagem principal ao sono: um cochilo apenas em *Dom Casmurro*, um adormecimento efetivo aqui, sendo este último povoado por um sonho repleto de peripécias, e algumas reminiscências do estado de vigília, aventuras que fornecem a principal matéria do conto.

O narrador dissimula cuidadosamente a passagem da vigília ao sonho, ou da realidade à fantasia, revelando somente ao final a natureza imaginária e onírica das peripécias vividas pelo personagem central. As referências aos elementos do vestuário, participam, quase todas, deste contexto, e só com relação a ele adquirem toda sua importância.

Há, por outro lado, uma evidente ligação entre o enredo da peça de teatro escrita pelo Major, e lida por ele em voz alta, cujo estilo é “dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado” e os lances dramáticos que compõem o sonho do bacharel Duarte, em ambos os casos uma sucessão de aventuras extraordinárias. E será destinada, precisamente a este personagem a primeira referência à indumentária:

²⁵⁴ Idem. Op. cit.

²⁵⁵ Idem. Op. cit.

²⁵⁶ Idem, Op. cit.

Vede o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850, e anunciam-lhe a visita do major Lopo Alves. Notai que é de noite, e passa das nove horas.²⁵⁷

O elemento do vestuário, apenas referido, é alterado pela amplificação da hipérbole. Ele informa sobre a classe social a que pertence o personagem, certamente, mas a modificação exercida pela figura de linguagem revela, sobretudo, a importância dos preparativos a que se entrega o bacharel e o grau de frustração que a interrupção vem acarretar:

Duarte enfiou um chambre e dirigiu-se para a sala, onde Lopo Alves, com um rolo debaixo do braço e os olhos fitos no ar, parecia totalmente alheio à chegada do bacharel.²⁵⁸

A menção ao chambre, e o modo como Duarte o veste automaticamente para receber o visitante, reforça a impressão de elegância e respeito às regras de convívio entre duas pessoas de posição social, mas possui também uma outra função dentro do conto, expressa na seguinte passagem, correspondente à fuga final da casa onde querem casar o bacharel Duarte à força:

Escorria-lhe o suor em bica, alteava-se-lhe o peito, as forças iam a perder-se pouco a pouco; tinha uma das mãos feridas, a camisa salpicada do orvalho das folhas, duas vezes esteve a ponto de ser apanhado, o chambre pegara-se-lhe em uma cerca de espinhos.²⁵⁹

O fato de o personagem, tão cuidadoso com sua própria pessoa, permanecer em trajos domésticos durante todas as suas aventuras noturnas (na verdade, ele é mais ou menos seqüestrado por cinco homens que se apresentam como policiais), sugere – caso o leitor não tenha ainda suspeitado – que se trata de um sonho e não de um acontecimento real. Com este mesmo sentido e função, pode-se ler igualmente a seguinte passagem:

²⁵⁷ Idem, p.295.

²⁵⁸ Idem, ibidem.

²⁵⁹ Idem, p.302.

Um rapaz, como o bacharel, não perde o sentimento da elegância, ainda em lances daqueles. Duarte, ao ver a moça, compôs o chambre, apalpou a gravata e fez uma cerimoniosa cortesia, a que ela respondeu com tamanha gentileza e graça que a aventura começou a parecer menos aterradora.²⁶⁰

Nas duas referências acima, os elementos do vestuário do bacharel Duarte, o laço de gravata e o chambre, são mencionados por uma segunda vez. Percebemos novamente que o personagem permanece vestido em trajes domésticos, e que, ainda assim, preocupa-se com a correção desta vestimenta. Estas observações nos permitem perceber que o personagem permanece vestido tal qual se preparando para o baile frustrado, mas agora durante as aventuras noturnas, assim como se encontrava no início do conto, o que indica, ao leitor atento, que o personagem não deixou a poltrona onde se havia instalado para ouvir a leitura da peça.

E a seguir:

O senhor é acusado de haver subtraído uma chinela turca.²⁶¹

Há de perdoar-me, disse o representante da autoridade. A chinela de que se trata vale algumas dezenas de contos de réis; é ornada de finíssimos diamantes, que a tornam singularmente preciosa. Não é turca só pela forma, mas também pela origem. A dona, que é uma das nossas patrícias mais viageiras, esteve, há cerca de três anos, no Egito, onde a comprou de um judeu.²⁶²

O homem magro saiu, e o velho declarou ao bacharel que a famosa chinela não tinha nenhum diamante, nem fora comprada a nenhum judeu no Egito; era, porém, turca, segundo se lhe disse, e um milagre de pequenez.²⁶³

A porta abriu-se e pareceu o homem magro com a chinela na mão. Duarte, convidado a aproximar-se da luz, teve a ocasião de observar que a pequenez era realmente miraculosa. A chinela era de marroquim

²⁶⁰ Idem, p.301.

²⁶¹ Idem, p.297.

²⁶² Idem, p.298.

²⁶³ Idem, p.301.

finíssimo; no assento do pé, estufado e forrado de seda cor azul, rutilavam duas letras bordadas a ouro.²⁶⁴

O calçado, como podemos notar neste conjunto de citações, pertence ao plano onírico. Seu aspecto e suas descrições continuamente modificados ou corrigidos, em cada uma de suas menções, retiram deste objeto a sua qualidade palpável, afastando-o do universo “real”.

O aspecto mais interessante dessa chinela, no entanto, é o seu alto poder de sugestão. Ela pertence a uma categoria de objetos muito carregados de sentido, e a suposta compra pela proprietária misteriosa, abre horizontes para a nossa imaginação, comportando elementos de mistério, aventura, orientalismo pitoresco e sensualidade, todos eles lugares-comuns. Sobretudo, já que o sonho rocambolês do bacharel Duarte é o prolongamento da leitura do drama “desgrenhado” do Major Lopo Alves, pode-se dizer que esta chinela pertence a um mesmo universo de “reminiscências” (a expressão é do narrador) literárias.

Assim, esta “chinela turca” seria uma espécie de acessório convencional que, desde o título do conto, serve-se de seu poder evocativo, fruto de inúmeras leituras, lembranças e um imaginário que os personagens compartilham com o leitor, tão convencional quanto o drama que o Major acredita “inventar”.

Assim, a última acepção, vale mencionar, figura como uma entre outras diversas, relacionadas ao vestuário ficcional desenhado por Machado em seus escritos mais maduros. De fato, a variedade de significações será a grande característica das referências à indumentária presentes nos escritos desta fase.

Deste modo, ao nos debruçarmos sobre os sentidos na *toilette* deste período, constatamos a impossibilidade de agrupá-los em “sistemas”, semelhantes, eventualmente, àquele engendrado por Machado nos escritos da fase inicial. Além de, neste momento, o escritor não utilizar o vestuário para o contraste entre os “humildes” e “vaidosos” – tal paralelo não é verificado com a mesma veemência em nenhuma das tramas analisadas –, não há recorrência suficiente de significações que nos permitam apontar qualquer “princípio” relacionado a estas menções. Ainda que as narrativas de “Capítulo dos

²⁶⁴ Idem, *ibidem*.

chapéus”²⁶⁵ e “O espelho”²⁶⁶ apresentem, conjuntamente, referências à temática do “desejo mimético”, não é possível afirmarmos haver, como nos contos iniciais, uma sistematicidade envolvendo esta significação.

Deste modo, concluímos que as referências aos componentes da *toilette* e adorno presentes nos livros *Papéis Avulsos*²⁶⁷, *Histórias sem data*²⁶⁸ e *Várias Histórias*²⁶⁹ compartilham apenas determinadas características do estilo de composição machadiano: tais menções apresentam-se, grande parte das vezes, muito concisas, não trabalhando como elementos de “representação da realidade”. Como já salientado, seus significados serão muito mais amplos e deverão ser compreendidos a partir de cada uma destes memoráveis enredos.

²⁶⁵ Idem. Op. cit.

²⁶⁶ Idem. Op. cit.

²⁶⁷ Idem. Op. cit.

²⁶⁸ Idem. Op. cit.

²⁶⁹ Idem. Op. cit.

Capítulo 5

Conclusão

Embora apresentem significações diversas, todas as referências aos elementos da indumentária e adorno aqui analisadas contribuem, enormemente, para a compreensão mais profunda dos textos de que fazem parte. Ao atentar para a representação do “mínimo e do escondido” Machado permite, de fato, que estes pequenos objetos adquiram significações importantíssimas, relacionadas, freqüentemente, ao caráter de seus personagens e a características de conduta e natureza humanas.

Além disso, ao mapearmos os sentidos envolvendo estes objetos a partir de um *corpus* tão abrangente – como já assinalado, nos debruçamos, ao longo da Pesquisa, sobre textos publicados por Machado de Assis entre os anos de 1870 e 1896 – identificamos aspectos inéditos relacionados ao processo de criação do escritor. Assim, no momento em que demonstramos que a significação quase exclusiva dirigida à indumentária nos textos iniciais dá lugar, em seus escritos mais maduros, a um leque muito mais amplo de sentidos, oferecemos ao conjunto de estudos da literatura machadiana um novo ângulo de análise.

E deste modo, observa-se que as investigações relacionadas a estes singulares objetos nos permitem apontar e compreender não apenas questões interessantíssimas relacionadas às tramas ficcionais, mas também circunstâncias envolvendo o estilo e a técnica de composição de nosso maior escritor.

Capítulo 6

Bibliografia Consultada

6.1 Obras de Machado de Assis

ASSIS, J. M. Machado de. *A mão e a luva*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Contos Fluminenses*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Helena*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Papéis Avulsos*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Histórias da meia noite*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Histórias sem data*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Iaiá Garcia*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Quincas Borba*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Ressurreição*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Várias Histórias*, in *Obra Completa*, 3 Volumes, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1997.

6.2. Obras sobre Machado de Assis.

BARRETO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1980.

BELLO, José Maria. *Retrato de Machado de Assis*. Editora a Noite, Rio de Janeiro, s/d.

BOSI, Alfredo. Machado de Assis – O Enigma do Olhar. Ed. Ática, São Paulo, 1999.

BOSI, Alfredo et. al. *Machado de Assis*, Ed. Ática, São Paulo, 1982.

CANDIDO, Antônio. “Esquema de Machado de Assis”, in *Vários Escritos*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Editora da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1969.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Livraria São José Editora, Rio de Janeiro, 1959.

FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1976.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*, Ed. Livraria São José, Rio de Janeiro, 1958.

GRIECO, Agripino. *Machado de Assis*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1959.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis. O Romance machadiano e o público de Literatura no século XIX*. Nankin Editorial, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

KRAEMER, Armando. *Os romances de Machado de Assis*. Livraria Sulina Editora. Porto Alegre, 1971.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1958.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Mato. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Edição da Organização Simões, Rio de Janeiro, 1952.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis*, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1934.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. Duas Cidades; Ed. 34, São Paulo, 2000.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1955.

SOUZA, Gilda de Mello e. “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”, in *A idéia e o figurado*. Duas Cidades, Ed. 34, São Paulo, 2005.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1984.

TRIGO, Luciano. *O viajante imóvel*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 2001.

6.3 Obras Gerais

ALENCAR, José de. *Senhora*. Biografia, Introdução e notas de M. Cavalcanti Proença. Publifolha, São Paulo, 1997.

AUERBACH, Erich. “A mansão de la Molle”, in *Mimesis*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo, Ed. Abril Cultural, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1988.

CANDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo de. *Presença da Literatura Brasileira. Das origens ao Realismo*. Editora Bertrand do Brasil, Rio de Janeiro, 2003.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Universal*. Edições Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1966.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*, 3 volumes, Rio de Janeiro, Jose Olympio Editora, 1951.

_____. *Modos de homem e modas de mulher*. Ed. Record. Rio de Janeiro, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Tradução de Federico Carotti. Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1986.

GOGOL, Nikolai. “O Capote”, in *O capote e outras novelas*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1990.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. São Paulo, Ed. Ática, 1988.

HARVEY, John. *Homens de preto*. Tradução de Fernanda Veríssimo. Editora da Unesp, São Paulo, 2003.

KÖLER, Carl. *A história do vestuário*, editada e atualizada por Emma Von Sichart, São Paulo, Martins Fontes, 1996

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de D. Pedro II: 1831-1889*. São Paulo, Cia das Letras, 1991.

MURICY, Kátia. “Foucault e Baudelaire”. In *Retratos de Foucault*. Guilherme Castelo Branco, Vera Portocarrero (orgs). Ed. Nau, Rio de Janeiro, 2000.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas*. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

ZOLA, Émile. *Roupa Suja*. Cia Brasil Editora, São Paulo, 1956.

_____. *O Paraíso das Damas*. Cia Brasil Editora, São Paulo, 1956.